BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 8 - AGOSTO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 8 - AGOSTO 1949

Musica necessaria

Aprite una qualsiasi rivista di teatro e cinematografo, e date una occhiata a quelle pagine dove sono vistosamente annunciati — pubblicità a pagamento — i film in preparazione o di pubblicazione prossima. C'è, a grandi caratteri, il titolo del film, sormontato o seguito dal nome del produttore; c'è, giustamente posto in evidenza, il nome del regista, e ci sono i nomi degli attori principali, « stars » femmine e « stars » maschi, e spesso anche quelli dell'óperatore e del fotografo; non v'è mai nome di musicista.

Fatevi tornare alla mente i piú recenti annunci di film — come s'usa dire — di prossima programmazione, che essendo andati al cinematografo vi sia capitato di vedere sullo schermo. Anche lí, come nel caso precedente, il titolo del film, il nome del produttore e quello del regista, i nomi a grandi caratteri degli attori principali e quelli dell'operatore e del fotografo, e in piú, a titolo saggio, la proiezione di qualche scena particolarmente impressionante e invitante del film annunciato; ma dell'autore della musica, o non avete fatto in tempo a leggere il nome messo in coda ad una lunga filza di nomi di attori secondari, o il suo nome non c'era, non ve l'hanno detto.

Da escludere senz'altro il dubbio del film senza musica. La musica c'è sempre. Era sentita come una specie di continua necessità fisica per l'accompagnamento del film muto (direi che là esisteva in quanto continuo rumore, musicalmente organizzato per addormentare l'orecchio cosí che le particolari specifiche esigenze dell'orecchio potessero essere trasferite al senso della vista), è diventata una necessità intermittente e condizionata col film parlato: ma necessaria, ma insopprimibile rimane. E allora perché le vien data una tanto secondaria e trascurabile importanza da ritenere del tutto legittimo non farne menzione, superfluo nominarne l'autore? Non si può neanche dire che ciò dipende sempre dal troppo scarso valore e dalla troppo modesta rispettabilità degli autori: fra i quali, se molti non sono, in tutti i paesi del mondo, che dei poveri diavoli anche in quanto musicisti, ce ne sono anche di rinomatissimi e meritevoli di ogni rispetto. E allora?

E allora credo possa dirsi che alla mente musicale del film viene data quasi sempre una secondaria scarsissima importanza perché la musica per cinematografo, in generale, non è ancora pervenuta a far corpo col film, a formare con esso un tutto inscindibile, ad assumere dunque una sua vera e propria dignità artistica. Ma è tutta colpa, è sempre colpa dei musicisti?

Fra i musicisti che al cinematografo hanno dedicato la maggior parte

della loro attività, qualcuno ha tentato trarre dalle sue molte esperienze qualche fondamentale principio teorico. Ma, che io mi sappia, senza mai toccare ed affrontare quella che, a mio parere, è la questione piú importante, essenziale, che è questa: se la concezione e composizione della musica per cinematografo possa essere attuata cosí da permettere ad essa musica in quanto tale una sua reale importanza; o, in caso negativo, come dovrebbe essere nuovamente intesa e praticata.

Del tutto inutile voler discutere su certe altre questioni: se convenga meglio al cinematografo una musica prevalentemente melodica o una musica prevalentemente ritmica, e se sia imputabile al non essere l'una o l'altra cosa il suo scarso effetto e la scarsa considerazione in cui essa è tenuta; se possa meglio giovare al film, e produrre dunque una maggiore impressione, una musica, per cosí dire, ambientale, di sfondo, oppure una musica di carattere drammatico, psicologico, strettamente legata all'azione dei vari personaggi ed espressiva dei loro sentimenti e passioni: questioni che potranno testimoniare di personali preferenze per uno piuttosto che per un altro elemento della composizione, oppure ammissibili caso per caso, in quanto riflessioni critiche, ma che fondamentali e specifiche del cinematografo non possono ritenersi affatto. Meno che meno considerevoli certe particolari questioni tecniche, come, per esempio, quella dell'orchestrazione, dalla quale — secondo certuni — dipenderebbe in massima parte l'effetto e la potenza della musica cinematografica, e che in rapporto alla possibilità degli strumenti registratori e riproduttori della esecuzione musicale, dovrebbe essere fatto cosí e cosí e non altrimenti (se gli strumenti riproduttori del suono hanno possibilità tuttora limitate, non tocca ai musicisti subordinare ad essi la composizione delle loro musiche; provvedano gli scienziati a perfezionarli e coloro che li fanno funzionare a usarli meglio). No, non queste od altre simili: la questione principale, fondamentale, rimane quella che ho detto.

Oggi come oggi la musica cinematografica è sempre — il piú o il meno importa poco — una savrapposizione al film. Tanto è una sovrapposizione che noi avvertiamo piú frequentemente la sua presenza proprio in quanto essa è ciò che *non dovrebbe* essere. Per quanto il musicista si sia studiato, avendo attentamente osservato il film che per poi adattarvi la sua musica si è fatto piú volte proiettare, di accordare armonie e ritmi ad un dato quadro, di caratterizzare con differenti temi i personaggi dell'azione, di far corrispondere allo svolgimento di un dato episodio scenico uno svolgimento sinfonico, ben raramente la sua musica riesce ad essere una sostanziale integrazione della visione scenica (quando vi riesce noi non ne avvertiamo, a meno di un volontario sforzo di attenzione, la presenza, ma ne riceviamo l'impressione, cioè un'emozione composita in quanto provenienza, ma una in quanto risultante). Ma nella maggior parte dei casi, sia per il rapido alternarsi sullo schermo di lontane vaste prospettive e di primi piani — limitati, magari, alla sola testa di un personaggio —, contrastante col longitudinale procedere del discorso sinfonico, o sia per improvvisi trapassi da un ambiente scenico ad un altro, che non lasciano alla musica quel minimo di possibilità modulative che le sono necessarie, o sia per altre ragioni, nella maggior parte dei casi la

musica cinematografica, oggi, è una sovrappposizione. Potrebbe non esserlo? Potrebbe e dovrebbe.

Ma per poter essere ciò che dovrebbe, bisognerebbe che la musica venisse considerata dal regista di cinematografo come uno degli elementi costitutivi del film sin dal momento in cui egli inizia la concezione scenica di esso, e ne dispone e regola il susseguirsi dei vari episodi e la loro durata, e la linea — retta o curva, ascendente o discendente — del loro svolgimento. Bisognerebbe che il regista considerasse il musicista non come un coloritore o verniciatore del film già compiuto, ma come un suo collaboratore *ab ovo;* collaboratore subordinato, sí, ma un collaboratore al quale né si lascia assoluta libertà di fare come gli piaccia (che significherebbe non dare la menoma importanza a ciò che egli potrà fare), né gli si danno ordini, ma col quale si discute per persuaderlo a dover fare cosí e cosí, ma anche disposti — e perché no? — a essere da lui persuasi a fare in un altro modo.

Prima di comporre la musica per il film tratto dal *Mulino del Po* di Riccardo Bacchelli — film, a parer mio, stupendamente realizzato dal fervido ingegno di Alberto Lattuada — componendo la quale spero di aver fatto meglio che non in precedenti occasioni, io mi sono trovato altre due volte a scrivere musica per cinematografo (ancor prima avevo composto, sí, da essere intercalata alla *Cabiria* dannunziana, una cosiddetta *Sinfonia del Fuoco* per soli coro ed orchestra: ma si trattava, in realtà, di un pezzo del tutto autonomo, indipendente dallo svolgimento del film). E tutt'e due le volte avevo avuto a che fare con registi talmente rispettosi, deferenti, cortesi, da sentirmi onorato della loro stima e fiducia. E da parte mia aveva cercato di fare del meglio per comprendere le loro intenzioni e corrispondere ai loro desideri, sí da riuscire a dargli una musica dalla quale potesse essere accresciuto e intensificato l'effetto dell'opera loro e che potesse soddisfarli. Ma tutt'e due le volte, quando, scritta e adattata la mia musica al film, avevo potuto vedere e udire l'opera nella sua interezza, definitivamente dal regista approvata, mi ero trovato in molti punti a chiedermi: « Ma come può egli essere contento di ciò che ho fatto, se non ne sono contento io? Se io stesso sento in quel tale episodio frequenti discordanze tra il ritmo del film e quello della mia musica? se in quell'altro episodio ci sarebbe voluto un piú perfetto sincronismo fra i crescendo ed i diminuendo della rappresentazione visiva e quelli della musica che li accompagna? Mi dice il regista di essere contento di ciò che ho fatto proprio perché contento è, o me lo dice per deferenza? o perché dà tanta poca importanza alla parte musicale del film da non doversi di essa menomamente preoccupare? ».

E in quanto a me, potrei sinceramente affermare che io trovavo sempre e soltanto in me stesso, cioè nella musica che avevo scritto, la causa della mia scontentezza? Non sentivo forse che in quel dato punto il corso della musica non coincideva con quello della proiezione perché con trasposizioni o inversioni, probabilmente plausibilissime da un punto di vista cinematografico ma da me imprevedibili, era stata mutata, da quella primieramente stabilita, la successione di certi quadri? E che in altro punto, soltanto da quell'imprevisto taglio della pellicola, cioè da

un'imprevista contrazione dell'episodio drammatico, dipendeva che la mia musica mi si dimostrasse troppo piú discorsiva e troppo meno sintetica di quanto avrebbe dovuto essere?

Sí: se la musica abbia da diventare, quale non è stata fino ad ora che rarissimamente e saltuariamente, parte essenziale del film, cosí da *far corpo* con esso (e soltanto in tal caso potrà assumere dignità di arte e conferirà al film una maggiore potenza espressiva della quale neppure i piú intelligenti registi forse hanno idea) bisogna proprio che fin dall'inizio della concezione e composizione della regía il regista consideri il musicista quale suo collaboratore. A dimostrare la ragionevolezza della quale affermazione molti sarebbero i casi da poter essere prospettati ad esempio. Ma per non voler fare un troppo lungo discorso mi limiterò a considerare quel caso cui ho già fuggevolmente accennato, di una sequenza formata di vaste prospettive e di primi piani ad esse frequentemente alternati (può essere che la mia terminologia non sia del tutto corretta, ma ritengo non sia tale da ingenerare malintesi). Difficile cosa far coincidere ad un siffatto andare e venire lo svolgimento della musica, che quando è, per cosí dire, partita su un piano, può bensí salire e scendere su un altro, ma non può adattarsi ad un continuo altalenío senza mettere a grave rischio la sua logicità; difficoltà che potrebbe essere nondimeno superata per via di sottili accorgimenti, facendo emergere, in corrispondenza coi primi piani della sequenza, un dato tema o un dato accordo a ritmo ricorrente. Ma non potrebbe invece essere dimostrato dal musicista al regista il maggior vantaggio ottenibile da un maggiore distanziamento dei primi piani o da una trasposizione di essi nel punto o nei punti risolutivi del discorso musicale? Ma sarebbe come chiedere al regista una rinuncia alla sua assoluta supremazia ed indipendenza? E quand'anche fosse? Quando si tratta di arte, non vi sono rinunzie umilianti se esse si risolvono in acquisti di maggior perfezione e potenza espressiva. Ogni rinuncia è in tal caso una dimostrazione di intelligenza.

Ildebrando Pizzetti

Tecnica della musica per film

I problemi specifici che, all'infuori di qualsiasi considerazione estetica, si presentano al musicista che si accinge a scrivere il « commento sonoro » di un film, riguardano tanto la concezione della musica nella sua struttura formale in funzione dell'adeguamento alla trama visiva e del rapporto con elementi fonici non musicali (rumori, parlato), quanto la realizzazione della sua veste strumentale condizionata dalle particolari caratteristiche dei mezzi e dei procedimenti di registrazione e di riproduzione.

L'attuazione di un sostanziale sincronismo, di un perfetto coordinamento tra figure sonore ed immagini in movimento, esige non soltanto la coincidenza delle durate materiali delle sequenze che si svolgono sullo schermo e di quelle musicali, ma implica altresí la necessità di accordare il « tempo interno » della musica con quello relativamente piú rapido dell'azione visiva. Questo « contemperamento » non richiede da parte del compositore degli accorgimenti speciali nei momenti nei quali la musica non si accompagna all'azione, non la « commenta », ma ne fa parte quale elemento narrativo e conserva perciò la sua piena autonomia: cosí nelle marcie, nelle danze, nelle canzoni. In simili momenti piú che ingranare, musica ed azione potranno svolgersi parallelamente o piuttosto sarà quest'ultima ad assumere un ritmo musicale (1). Del resto bisognerebbe considerare anche l'eventualità che un film si partisse integralmente da una musica preesistente; in tal caso i termini del processo di adeguamento tra musica ed azione visiva si capovolgerebbero.

L'avverarsi di una simile inversione « del rapporto di lavoro tra compositori e sceneggiatori-registi » fu postulato da musicisti come Alfredo Casella e Igor Strawinsky quale condizione *sine qua non* per « l'artisticità » di un film. A questa condizione adempiono effettivamente le trasposizioni sullo schermo delle opere liriche e, spesso i cartoni animati, montati quasi a mo' di balletto. Però in questi, come nei casi di tutti i tentativi di « interpretare » cinematograficamente dei pezzi musicali celebri, ci si trova davanti ad un dilemma: data la fondamentale discrepanza tra il dinamismo sonoro e quello visivo, non sarà possibile creare uno spettacolo cinematografico-musicale, dotato di una intrinseca coerenza ritmica, senza manomettere la musica (come viene fatto spesso) o rinunciare a svolgere la

(1) Un rapporto del tutto particolare tra musica ed immagini si stabilisce nei « film sull'arte » del tipo dei « film da pitture » realizzati in Italia da Luciano Emmer. In questi cortimetraggi le immagini non posseggono che il movimento impresso loro dalle carrellate e dal montaggio: la musica, invece, si assume il compito di suggerirne il movimento interno, di « animarle ».

azione visiva secondo le sue precipue leggi ritmiche. Ciò non esclude però che delle ragioni contingenti possano consigliare talvolta di comporre le musiche per alcune sequenze di un film prima che tali sequenze vengano girate: ma in questi casi il compositore dovrà costruire le sue musiche tenendo conto in partenza delle particolari esigenze del ritmo cinematografico.

In un comune film spettacolare però, la norma è data dai casi nei quali la musica, dovendo piegarsi all'ufficio di accompagnamento sonoro, e a seguire e contrappuntare, dunque, il racconto scenico, è costretto a plasmarsi sulle matrici stabilite dall'articolazione narrativa di quest'ultimo ed il suo « tempo interno deve adattarsi strettamente a quello della visione. Naturalmente questo adattamento è necessario anche nei tratti nei quali tra i significati immaginifici ed espressivi dell'azione visiva e della musica si stabilisce un rapporto di complementarietà, nel senso che codesti elementi si integrano in virtú delle leggi dell'« associazione per contrasto ». In questi casi, nei quali musica e visione si sorreggono indirettamente, si suole parlare di una relazione di « asincronismo » tra immagini e suoni, relazione che come è risaputo fu teorizzata da Vsevolod Pudovkin. A nostro avviso però, il termine di « asincronismo », si dovrebbe riservare più propriamente ai casi nei quali il musicista e il regista traggono partito non solo da un simile contrappunto narrativo ed espressivo, ma sfruttano, intenzionalmente accentuandola, la diversità dei tempi interni della musica e dell'azione visiva, contrapponendo per esempio ad un rapido susseguirsi di immagini una musica statica e viceversa.

Comunque in tutte le sequenze nelle quali si sovrappongono, per analogia o per contrasto, immagini, parlato e musica si imporrà l'opportunità di condurre il discorso musicale in maniera semplice e lineare, rinunciando alle complessità sintattiche della dialettica sinfonica che richiede degli sviluppi di vasto respiro e cercando anzi per lo piú di raggiungere un'aforistica concisione. Una delle difficoltà principali del comporre per il cinema, deriva appunto dalla necessità di inventare delle frasi la cui « gittata » si adagi spontaneamente entro uno spazio prestabilito, necessità che si può soddisfare soltanto mediante un vero e proprio allenamento della fantasia creatrice (1). L'aderenza del taglio formale non basta però di per sé stessa ad assicurare la perfetta idoneità filmistica di un commento sonoro: nelle sequenze dove si sovrappongono parlato, rumori e musica, quest'ultima deve essere dotata di qualità che la rendano percettibile senza mettere a repentaglio la chiarezza del dialogo. Tra gli altri, fu il compositore di *The Best Years of Our Lives,* Hugo Friedhofer, a fare la giusta osservazione che alle sequenze di questo genere non si confà lo stile contrappuntistico: e ciò non soltanto per il fatto che lo spessore, il « peso » sonoro di un fitto tessuto polifonico potrebbe determinare uno squilibrio acustico, ma anche per una ragione d'ordine psicologico: lo spettatore intento a seguire le im-

(1) Come ebbe modo di rilevare Jacques Ibert, l'abitudine all'estrema stringatezza compositiva che acquistano i musicisti prevalentemente impegnati a scrivere per il cinema, si ripercuote spesso nelle loro musiche « pure » le quali mostrano a volte un eccessivo spezzettamento discorsivo che contravviene alle esigenze architettoniche delle forme da concerto.

magini e le parole non sarebbe in grado di afferrare tutte le parti di un complesso intreccio polilineare.

Fa d'uopo dunque valersi d'una struttura monodica, nella quale una « voce principale » sostenuta da un trasparente ed essenziale giuoco armonico, accentri l'interesse melodico.

E spesso tornerà assai utile l'uso di « ostinati » armonici, melodici e ritmici, i quali, in virtú della loro insistenza finiscono per imporsi all'attenzione dello spettatore anche se presentati nella piú sommessa e discreta veste sonora.

La semplicità della stesura formale non implica però in nessun caso la rinuncia ai moderni stilemi e l'obbligo di usare quell'ibrido stile di « compromesso » che caratterizza purtroppo tanta produzione commerciale. Al contrario, per bilanciare il coefficiente negativo rappresentato dalla distrazione causata dalla interferenza degli elementi spettacolari, bisognerebbe spesso rincarare la dose delle asprezze invece di attutirla. Un intervallo « dissonante » potrà fare breccia nella disattenzione dello spettatore anche se appena accennato, mentre un intervallo « consonante », per farsi avvertire dovrebbe essere proposto con un volume sonoro assai piú ingombrante. Del resto la nostra personale esperienza ci insegna che in molti casi il pubblico accetta nel cinema delle « arditezze » moderne che lo disorienterebbero in sede di concerto, e ciò per la semplice ragione che le immagini dello schermo offrono agli spettatori degli immediati equivalenti emotivi e lo aiutano a predisporre quelle zone del proprio animo nelle quali i significati di simili musiche possono trovare una rispondenza.

Di grande importanza è pure la scelta dello strumentale che deve realizzare il discorso sonoro: vi sono degli strumenti come l'oboe oppure le trombe (specialmente se suonate con i sordini) il cui timbro è cosí penetrante, da emergere persino nel piú evanescente pianissimo; altri strumenti, come per esempio i corni col loro timbro vellutato tendono a far « macchia », a « impastare » la complessiva risultante sonora e saranno dunque meno idonei a fare da sfondo al parlato, salvo i casi, naturalmente, nei quali, sia proprio nelle intenzioni degli autori del film, l'attuare delle sonorità ovattate e nebulose. Nello stendere la parte strumentale sarebbe necessario inoltre tenere conto dell'altezza e del timbro della voce di ciascun attore onde associarle dei suoni situati in registri opposti e di timbro contrastante per evitare così le interferenze tra le varie onde sonore. Una morbida voce di basso non sarà disturbata dai secchi suoni sovracuti di un piccolo flauto; un contrabbasso o un violoncello, anche se suonati fortissimo, non copriranno una chiara ed alta voce femminile. Strumenti e voci di timbro omologo potrebbero invece alternarsi, in modo che certe battute di un personaggio possano essere « introdotte » e « prolungate » da un dato strumento dando luogo a particolari effetti espressivi. Questa « strumentazione timbrica » della partitura orchestrale e delle parti parlate è troppo spesso negletta: ci è parso tuttavia di scorgere intenzioni di questo genere in alcuni commenti di compositori come Miklosz Rosza o Max Steiner le cui partiture cinematografiche, anche se sovente povere di intrinseco interesse musicale, sono talvolta esemplari dal punto di vista della funzionalità spettacolare e della realizzazione tecnica.

Come dicemmo all'inizio di questo scritto, la realizzazione tecnica d'una musica per film è condizionata dalle particolari caratteristiche dei mezzi di registrazione e di riproduzione.

Il microfono ha la proprietà di modificare in misura piú o meno grande il timbro e la resa sonora di taluni strumenti, provocando cosí degli spostamenti nell'equilibrio tra le varie famiglie ed i vari gruppi strumentali.

La celesta, l'arpa, il mandolino e la chitarra ed in generale gli strumenti a pizzico vengono notevolmente rafforzati dal microfono, mentre i timpani, la grancassa e gli altri strumenti a percussione « incidono » particolarmente male. In conseguenza di questo fatto una partitura che rende al cento per cento in una normale sala da concerto può rivelarsi poco adatta alla produzione attraverso il microfono (1).

Sta al compositore non soltanto di ovviare a questi squilibri nella registrazione, ma in piú a trarne profitto soppesando e bilanciando i rapporti sonori della sua partitura orchestrale in previsione della resa al microfono. Nei futuri trattati di orchestrazione uno speciale capitolo potrebbe essere dedicato appunto alla strumentazione « fonogenica » che negli ultimi decenni ha acquistata tanta importanza. Giuocando accortamente sulla disposizione dei microfoni si possono ottenere inoltre degli effetti assai piú veri di una pura e semplice deformazione timbrica. Accorciando o aumentando le distanze tra microfoni e strumenti singoli (o gruppi strumentali) si possono realizzare una infinità di sfumature e di impasti tra le varie sonorità, arrivando al punto di rovesciarne addirittura i piani e le prospettive sonore; si possono attuare dei « primi piani sonori », si possono far emergere degli « a soli » senza dover alleggerire la sonorità complessiva dell'orchestra; è possibile « gonfiare » espressionisticamente i suoni di uno strumento piazzando un microfono addirittura nell'interno della cassa armonica (2). Finalmente nella stesura di una partitura cinematografica il compositore potrà e dovrà (3) sfruttare i molteplici effetti ottenibili sulla « colonna sonora » in sede di montaggio e di missaggio. Nel suo saggio citato piú

(1) In un suo documentato saggio sulla « Musica e il cinematografo » pubblicato nel n. 7 del 31 luglio 1938 dalla rivista *Bianco e Nero*, G. Morelli cita appunto un caso simile: una incisione del preludio del 3° atto della *Traviata*, eseguita dall'orchestra filarmonica di New York sotto la direzione di Toscanini, essendo stata effettuata senza speciali precauzioni, risultò difettosa a causa dei « pizzicati » dei contrabbassi i quali, amplificati dal microfono « bucavano » la superficie sonora, soverchiando a tratti persino il suono dei violini. Un analogo squilibrio sonoro si può notare nell'edizione fonografica di Petrouchka diretta dallo stesso Strawinsky e precisamente nel passo dell'« organetto », dove esso è causato dall'eccessivo volume acquistato attraverso la registrazione dei suoni dell'arpa, della celesta e del triangolo.

Simili fenomeni si verificano nelle trasmissioni radiofoniche, durante le quali i « fonici » specializzati cercano di sopperire alle deficienze sopraelencate variando il piazzamento dei microfoni, aumentando o diminuendo il volume dei raccoglitori di onde situati nelle varie frazioni dell'orchestra, tagliando bassi ed acuti, rafforzando i pianissimi e smorzando i fortissimi nella ricerca di equilibrare la sonorità col risultato di falsare spesso il complessivo quadro sonoro.

(2) Di questo accorgimento si è valso per esempio il regista F. Rossi in alcune trasmissioni del *Teatro dell'Usignolo* ai microfoni della Radio Italiana.

(3) In obbedienza alla fondamentale legge di economia compositiva formulata da Rimski-Korsakoff, per la quale « bisogna scrivere sempre per lo strumentale di

sopra, il Morelli elenca alcune di queste possibilità « strumentali » della colonna sonora citando anche degli esempi delle loro applicazioni concrete. Il compositore francese Maurice Jaubert ha scritto per una scena del film *Zéro en conduite* una partitura destinata ad essere eseguita per moto retrogrado, a partire cioè dall'ultima nota. Al montaggio poi la colonna incisa fu « raddrizzata » in maniera che la successione dei suoni tornò ad essere normale, rimanendo però invertiti gli attacchi e le risonanze (invece di essere seguita, ogni nota è preceduta da uno strascico sonoro). Il musicista è riuscito cosí a conseguire un inedito ed assai efficace effetto di carattere misterioso e spettrale. In un recente cortometraggio (*De Profundis* di Carlo Capriata), l'autore di queste righe, si è valso della possibilità di montare a rovescio un colpo di tam-tam. Il suono di questo strumento ha la proprietà di vibrare a lungo e di spegnersi dopo un colpo in un lento « diminuendo ». Rovesciando il segmento di colonna sulla quale è inciso il colpo con la sua strisciante coda sonora il « diminuendo » si trasforma in un « crescendo » che al suo apice cessa con un taglio improvviso e netto, dando quasi la sensazione di un grido strozzato in gola. Nel cortometraggio in parola, questo « urlo » soffocato è stato fatto coincidere col momento nel quale un condannato a morte immagina la caduta della lama di una ghigliottina.

Un'altra fonte di effetti è offerta dalla sovrapposizione (missaggio) di due o più colonne sonore registrate separatamente. In Italia tra i primi ad usare questo procedimento, pare che siano stati G. L. Tocchi (nel film *Ginevra degli Almieri*) ed Enzo Masetti, il quale in una scena di *La fossa degli Angeli* ha « missato »una colonna sulla quale era inciso un « commento » eseguito da una normale orchestra sinfonica con un'altra che serbava il suono di una orchestrina che si vedeva anche sullo schermo « sintetizzando » cosí commento psicologico e funzionalità narrativa della musica (1). Un esempio celebre dell'uso combinato dei due accorgimenti tecnici descritti sopra, si riscontra nel *Dottor Jekyll* di R. Mamoulian: la scena della trasformazione dello strano personaggio è accompagnata da una stranissima musica ottenuta « sommando » alcune colonne passate

cui si dispone effettivamente ». Nel caso della musica per film il microfono e la colonna sonora possono essere sfruttati appunti come dei veri e propri « superstrumenti ».

(1) Un interessante esempio di una simile « polivalenza » funzionale della musica si riscontra nel commento sonoro composto da William Walton per l'*Amleto* di Laurence Oliver. Nella sequenza dei guitti, la musica, adeguandosi con appropriatezza al doppio senso dell'azione rappresentata, è a volte ambientale — e dunque arcaica — musica da scena, e a volte moderno « commento psicologico, che si riferisce ai moti d'animo » del re, il quale scorge nello spettacolo recitato dai guitti delle allusioni al proprio delitto. In questo caso la « polivalenza » musicale non è ottenuta con mezzi meccanici, ma si realizza in virtù di una vera e propria deviazione stilistica che comporta l'uso consecutivo di disparati mezzi grammaticali.

In sede di « musica pura » un simile procedimento sarebbe assolutamente inammissibile: in questo luogo invece la voluta incoerenza stilistica è perfettamente giustificata e si presenta anzi come una ingegnosa trovata. Del resto un illustre precedente di questa « trovata » si può scorgere nella scena iniziale del III Atto dell'opera « *Woyzeck* » di Alban Berg, nella quale dolci modi tradizionali evocano episodicamente un mondo di fiaba e si alternano con amarissimi passi « moderni » che si riferiscono al cupo clima che avvolge i personaggi del dramma.

al dritto con altre passate al rovescio. Un'altra applicazione della deformazione meccanica del suono a scopi espressivi si trova nel film *Le diable au corps* di Autant-Lara: l'effetto dei suoni delle campane, rese stonate mediante l'incisione « al rallentatore », pur essendo usato in alcuni punti di questo film con una insistenza che sfiora il compiacimento, è tuttavia di una efficacia infallibile.

Per la scena del film *Gli ultimi giorni di Pompei* di Marcel l'Herbier, nella quale un'« arpa eolia » suona da sola, l'autore delle musiche ha adottato il seguente « trucco » di montaggio non nuovo, ma assai poco sfruttato: si incidono dei lunghi accordi tenuti di arpa e vibrafono e sulla colonna sonora si tagliano tutti i periodi di formazione che corrispondono ai momenti nei quali i suoni vengono emessi dagli strumenti. In seguito si raccorciano i periodi di risonanza in maniera da ottenere una specie di trascolorante scia di suoni aerei le cui entrate sono insensibili.

Le possibilità piú fantastiche però offerte dalla colonna sonora riguardano la produzione di suoni sintetici, disegnati direttamente sulla pellicola. Questo procedimento, che in teoria apre alla produzione dei suoni degli orizzonti illimitati, fu inaugurato, come è risaputo, dal tedesco R. Pfenniger e degli esperimenti in questo senso furono compiuti poi da Voinoff, Avraamof, Yaukowski ed altri. Esso permetterebbe alla fantasia di un musicista di sbizzarrirsi nell'invenzione di suoni e di timbri tra i piú impensati: sarebbe forse questo il mezzo mediante il quale un Arnold Schönberg o un Anton von Webern potrebbero realizzare le loro agognate « Melodie per timbri ». Ma per arrivare a ciò un compositore dovrebbe avere delle cognizioni e delle abilità tecniche il cui raggiungimento ci sembra alquanto utopistico.

Da questi sommari appunti risulta chiaramente che, date da una parte le limitazioni (1) e dall'altra le possibilità che si impongono al compositore cinematografico, la stesura di una ponderata, se non esemplare, partitura per film, richiederebbe un tempo non indifferente; al musicista cioè, non si dovrebbe chiedere di confezionare la sua partitura nel minor tempo, ma nel miglior modo. In pratica, invece, accade troppo spesso che, chiamato quasi a film finito, quando cioè produttore, regista hanno la massima fretta di concludere la lavorazione, il compositore è obbligato a buttar giú la sua musica precipitosamente con una velocità che esclude qualsiasi lavoro di elaborazione e di rifinitura e svaluta *a priori* la qualità delle composizione.

A dire il vero, alcune case produttrici italiane, quali l'Universalia e la Lux (2), hanno fatto ultimamente uno sforzo per rialzare il livello musicale della produzione cinematografica affidando a musicisti di primo piano

(1) Molti compositori sentono le limitazioni imposte dalle esigenze del cinema come una insopportabile camicia di forza. Per altri invece, le difficoltà da superare possono rappresentare un incentivo. Tant'è « nella limitazione si rivela il maestro », dice il proverbio.

(2) Per la Lux-Film hanno lavorato ultimamente, tra gli altri: Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola.

l'incarico di comporre delle musiche per film in condizioni di lavoro relativamente favorevoli: ma dato l'ingranaggio commerciale della produzione corrente, non c'è da sperare per ora che simili lodevoli eccezioni diventino la regola.

Buona volontà dei produttori, serietà e competenza dei musicisti: queste sarebbero le condizioni atte a garantire la dignità della produzione cinematografica, almeno dal lato della musica, e a vincere lo scetticismo di quei compositori d'oggi (e sono tra i migliori) i quali, sentendosi respinti dalle contingenti condizioni di lavoro che offre il cinema, si sentono costretti a rinunciare a questo importante mezzo di comunicazione con i piú vasti strati del pubblico.

Roman Vlad

Cinematografo e critica d'arte

Tra i mezzi illustrativi di cui disponiamo (o vorremmo disporre) per l'insegnamento scientifico e divulgativo della storia dell'arte, il Cinematografo è certamente il migliore. Esso permette di presentare, di un'opera d'arte, un gran numero di particolari fortemente ingranditi. Sullo schermo si studia una pittura come con la lente, e senza smarrire il senso dell'insieme. Se l'opera ha piú di un punto di vista (scultura, architettura) l'obbiettivo registra aspetti e particolari che sfuggono all'occhio, gira intorno all'oggetto, sviluppa scorci e prospettive sorprendenti, da vicino, da lontano, dal basso, dall'alto, dal di fuori, dal di dentro. Ci pone di fronte all'opera in una condizione nuova, di movimento; ce la presenta secondo diverse situazioni luminose, stabilisce tra noi e la forma una relazione piú complessa, attiva ed intensa, ci introduce nella sua orbita spaziale; lo spazio figurativo, che l'artista ha realizzato plasticamente, non è piú uno spazio che si apre davanti a noi come la scena di un teatro o un paesaggio al di là di una finestra aperta, ma uno spazio in cui noi stessi, per mezzo della macchina da presa, viviamo e muoviamo, partecipando direttamente dei fatti formali che in esso accadono.

Per gli studi urbanistici poi (e l'urbanistica non è che la forma piú attuale dell'architettura) il cinematografo è o dovrebb'essere un essenziale strumento di indagine; precisamente di quell'indagine *stratografica*, per mezzo della quale ci rappresentiamo lo sviluppo di un nucleo urbano non soltanto nella successione e sovrapposizione degli stili architettonici, ma nelle condizioni di vita e di lavoro dei vari ceti sociali, nel ritmo della produzione e degli scambi, nella complessità dei fatti di cultura, delle consuetudini, delle relazioni, delle contraddizioni che costituiscono il tessuto vitale di un aggregato urbano. Quanta maggior chiarezza non si potrebbe raggiungere, in questo campo, attraverso un sistematico « rilevamento cinematografico » delle nostre città; e un'attenta documentazione, non soltanto dell'architettura aulica dei tempi e dei palazzi, ma di quella architettura « minore », e cosí intensamente caratterizzata, che nelle sue forme riflette direttamente la vita e le tradizioni di civiltà dei piú operosi ceti sociali.

Ma il cinematografo non è soltanto uno strumento visivo, un occhio piú mobile, penetrante e sensibile. L'occhio che guarda e analizza l'opera d'arte non è l'occhio meccanico dell'obbiettivo, ma l'occhio umano del regista: un occhio, tuttavia, che possiede una sua esperienza, una sua attitudine di fronte al reale, una sua tecnica di visione. Si tratta di accertare se questa esperienza, questa attitudine, questa tecnica servano soltanto a documentare, dell'opera d'arte, ciò che già sappiamo oppure possano condurre a risultati nuovi nella sua interpetrazione.

Tutto può darci il regista fuorché una documentazione oggettiva e testuale dell'opera. Supponiamo ch'egli proceda con metodo « scientifico », da rilevamento topografico: che, lavorando su un dipinto, lo suddivida in tanti quadretti uguali e li riprenda tutti con lo stesso ingrandimento per poi proiettarli, nell'ordine, per la stessa durata. Dopo i primi quadri si perderebbe il senso dell'insieme, né mai riusciremmo a capire perché alcune piú nitide e altre sfumate, alcune di lampante evidenza ed altre appena toccate. Sarebbe come se in una partitura musicale, cancellata ogni indicazione di tempo, dessimo a tutte le note lo stesso valore.

Ma se ogni particolare sarà presentato in modo che lo spettatore possa rendersi conto del suo posto e della sua funzione nell'insieme; se si rispetterà la graduazione tra temi fondamentali e motivi accessori; se la successione dei fotogrammi seguirà la successione ritmica del contesto pittorico o plastico o costruttivo: allora è evidente che il regista ha scomposto e ricomposto l'opera d'arte secondo una sua interna struttura o sintassi, ne ha ricostruito la crescita ideale, sottolineato col ritmo della ripresa la flessione espressiva e finalmente ci ha dato, non una « riproduzione », ma una « lettura » interpretativa dell'opera.

Dire che il regista si comporta nei confronti dell'opera d'arte come un direttore d'orchestra nei confronti della partitura equivale a dire che per la prima volta, per mezzo del cinematografo, una pittura o una scultura o un'architettura possono essere *eseguite* come una musica ed acquistare la stessa forza d'impressione o di emozione che ha, sul pubblico, l'esecuzione di un pezzo di musica.

Riconosciamo subito che questa facoltà interpretativa non è fornita al regista da una sua eventuale esperienza di critica artistica, ma proprio dalla sua esperienza professionale, cinematografica; e che il primo requisito di un buon documentario artistico è di essere anzitutto un buon film.

Il cinematografo si è rivolto all'interpretazione delle opere d'arte soltanto in questi ultimi anni, cioè da quando, oltre ad avere raggiunto una perfetta maturità tecnica, ha costruito una propria estetica o preso coscienza di un proprio, intrinseco carattere di attività o costruttività. E' ormai pacifico che la bellezza delle immagini non basta a fare la bellezza del film; che ogni tentativo di trasferire sullo schermo i valori estetici della poesia o della pittura è destinato a fallire; che il « bello » cinematografico ha caratteri proprii e inconfondibili. Consideriamo invece artisticamente riusciti quei film che aggiungono alla nostra esperienza estetica nuovi registri di sensazioni e di emozioni che nessuna pittura o poesia ci ha mai dato o può darci, e che non sono altrimenti rilevabili che attraverso i processi ritmici e costruttivi particolari del cinematografo. La conquista di questa autonomia artistica del cinematografo, o piuttosto della coscienza di essa, coincide con un particolare momento del suo sviluppo tecnico, e precisamente con l'aggiungersi di un movimento del « soggetto » (la macchina da presa) al movimento dell'oggetto. Da quel momento ogni distinzione ha cessato di esistere tra lo spazio del fatto e lo spazio dello spettatore, tra scena e platea; a rigore ha cessato di esistere anche lo spettatore che coinvolto nello spazio o nella dimensione del dramma, diventa un invisibile attore: né piú ponendosi un qualsiasi distacco tra lo spazio del sog-

getto e quello dell'oggetto, l'azione si svolge in uno spazio *continuo*. Da quel momento, ancora, il movimento ha cessato di essere un fatto fisico che la macchina ha la capacità di registrare e diventa movimento d'immagine: il cinematografo acquista cosí una propria « spazialità » o una propria dimensione, e la possibilità di riprendere e rappresentare in una condizione di moto anche oggetti fisicamente immobili.

L'opera d'arte figurativa può, in termini generali, definirsi una immagine di movimento espressa in una forma fisicamente immobile. Ogni rappresentazione figurativa è una determinazione di spazio; e proprio in quanto essa supera una nozione in una designazione spaziale, è sempre un valore di moto, anche se il risultato possa essere un effetto di statistica o stabilità assoluta. E' ovvio che questo movimento non è necessariamente gesto: può essere movimento di piani, come nella statuaria egizia, o di linee, come nelle scultura greca, o di masse, come nell'architettura romanica, o di luce ed ombra, come nella pittura impressionista. Questo valore di moto o questa interna dinamica della forma, distruggendo la nozione naturalistica e scoprendo alla nostra coscienza una zona di realtà affatto nuova e perciò fortemente emotiva, è la causa della viva impressione che una opera d'arte suscita in chi la guarda. Ma è anche la causa del rapido svanire, col tempo, di quella forza impressiva. L'ammirazione che proviamo di fronte a un affresco di Giotto, a una statua di Michelangelo, a un quadro di Tiziano o del Tintoretto non è neppure un pallido riflesso dell'emozione che, per sicure testimonianze, provarono i contemporanei per quelle figurazioni, che aprivano loro un nuovo orizzonte, una nuova visione della realtà. Ed è positivamente certo che tra cent'anni le pitture di Picasso e di Matisse non susciteranno la reazione — d'entusiasmo o di scalpore, non importa — che suscitano nel pubblico odierno. Il fatto è che noi guardiamo il mondo con un'esperienza formale, che si è maturata attraverso l'insegnamento che quelle opere d'arte ci hanno dato; e che dunque quelle opere ci presentano sempre qualcosa che, sia pure negli strati piú profondi della coscienza, già ci appartiene.

D'altra parte è ben certo che quella remota, sedimentata, immemorabile esperienza non ci basta; che la vita della coscienza consiste appunto nel riportare alla superfice e alla luce e nel conferire un valore attivo ed attuale alle memorie oscure e confuse che giacciono nelle profondità dell'inconscio; di qui il nostro bisogno di storia e l'impulso che ci spinge a ricercare e appurare la realtà e il valore dei fatti della storia e dell'arte. Ricorriamo all'ora a un procedimento critico, piú o meno consapevole e complesso, che consiste nel ripercorrere passo per passo il processo espressivo dell'artista, cioè nel rinnovare artificialmente, al termine di esso, il piacere della scoperta formale; nel far rivivere, come comunemente si dice, l'opera d'arte, o nel rintracciare e riattivare il movimento interno creativo dell'immagine. Null'altro che questo sforzo d'impedire il rapido volatilizzarsi della realtà della forma e di conferirle una validità e una durata al di là dell'istante felice dell'invenzione, è stato ed è il compito della critica d'arte e, in genere, di ogni storia. Lo dimostra il fatto che la critica tende sempre a costruire una teoria, a fissare dei valori costanti, universali e assoluti

nei quali l'opera dell'artista consegua una effettiva stabilità, un valore *ne varietur*, una sua « eternità ».

Ma ritorniamo al cinematografo. E' noto che la visione cinematografica si fonda sul rapporto spazio-tempo. Perciò essa ha la forza di eccitare cosí fortemente la sensibilità contemporanea: la quale, attraverso tutto un complesso di esperienze formali (di cui fanno parte, con tante altre, anche le esperienze figurative dall'impressionismo in poi) è giunta a rifiutare la distinzione categorica di spazio e tempo ed a situare tutti i fenomeni della sua realtà nella durata, nell'indossolubile unità di spazio e tempo, nella cosiddetta quarta dimensione. Possiamo dunque affermare che il valore di quella che chiamammo la « esecuzione » cinematografica di opere d'arte figurativa consiste sostanzialmente nella trasposizione o trascrizione delle immagini *spaziali* della pittura, scultura, architettura, dalle tre tradizionali alla quarta dimensione, lo spazio-tempo, ch'è la dimensione stessa della sensibilità moderna.

Non può dunque sorprendere che, in questa trasposizione o trascrizione, le opere d'arte del passato recuperino miracolosamente la perduta capacità emotiva. Il mondo che non riusciva piú ad afferrare il messaggio di quelle forme se non attraverso un faticoso processo di localizzazione storica e di valutazione critica — cioè attraverso l'ermeneutica e l'esegetica dello specialista, cui seguiva la volgarizzazione per il grosso pubblico — ritrova attraverso il cinematografo un contatto immediato ed emozionante con l'opera d'arte.

La cinematografia sull'arte è ai suoi primi passi, non conta che pochi anni di esperimenti e di ricerche, né tutte avviate nella direzione piú giusta. Tuttavia non è difficile pronosticare che, grado a grado spogliandosi dello scrupolo del « documentario », il film sull'arte saprà interessare ed emozionare anche il pubblico meno preparato, e forse questo prima dell'altro. Molte persone che guarderebbero con freddezza, per puro obbligo turistico, le pitture di Giotto nella Cappella dell'Arena, si commuoveranno vedendo quelle stesse figurazioni comporsi e ricomporsi sulio schermo, svilupparsi secondo un serrato ritmo drammatico, che ridà moto ai corpi, urlo alle bocche, sguardo agli occhi, volo agli angeli, distanza agli sfondi, immediata verità al racconto.

Ma non sarà questa, ancora, mera divulgazione? E quel movimento artificiosamente indotto nell'opera d'arte non sarà un naturalistico movimento da presepe meccanico o da teatro di marionette, privo di ogni giustificazione figurativa?

Ogni critica, in quanto si propone la spiegazione di un fatto artistico a scopo educativo, è in ultima analisi divulgazione. L'attuale sdoppiamento tra una critica scientifica e una critica di divulgazione è un limite della critica moderna: il riflesso di una cultura divisa e di classe come la società che l'ha prodotta. Le piú serie correnti metodologiche della critica moderna, cominciando dalla cosidetta « teoria della pura visibilità », si sono sforzate di superare quel limite, di determinare schemi di valore che, pur sottraendo l'opera d'arte alle sottigliezze interpretative del sentimento, lo spiegassero interamente nella testualità dei fatti formali. La scomposizione dell'opera nei suoi fondamentali elementi formali o l'analisi della sua

particolare spazialità, ch'è il procedimento tipico della critica della « pura visibilità » è di fatto molto simile alla scomposizione attraverso la quale il regista sviluppa la successione dei tagli e dei particolari lungo le grandi linee costruttive dell'insieme. L'interpretazione cui dà luogo la lettura o esecuzione cinematografica di un'opera d'arte è dunque nella tradizione critica della « pura visibilità »: una tradizione che si fonda sulla figuratività che si è sviluppata nell'arte dell'Impressionismo in poi e che ha a sua volta contribuito fortemente al formarsi del linguaggio cinematografico. Non è dunque dubbio che il cinematografo sviluppa dell'opera d'arte non l'esterno e naturalistico aspetto della « storia » o del « racconto », ma l'interno processo della generazione e della crescita della forma. Esso illumina e svolge proprio quei profondi temi formali, per cui un'opera d'arte non è soltanto la rappresentazione di qualcosa che è, ma qualcosa che è, con una propria autonoma esistenza.

E' superfluo aggiungere che, quando il cinematografo raggiungerà questa piena capacità di rivelazione della piú profonda ed autentica essenza formale dell'opera d'arte, la moderna critica d'arte potrà dire d'aver finalmente raggiunto l'obbiettivo cui mira da quasi cent'anni: portare l'opera d'arte, nei suoi concreti e reali valori, al contatto delle masse e fare di essa un mezzo di educazione formale.

G. C. Argan

Il cinema come mezzo di indagine sociale

Immaginiamo un meccanismo non troppo dissimile dall'anello di Pacinotti, o da un altro congegno inteso alla trasformazione del movimento in energia elettrica, o viceversa. Avremo due poli magnetici, nord e sud, a una certa distanza fra loro, fra i quali si stabilisce un campo di forza. Con la debita inserzione e movimento in questo campo di forza di un rocchetto di induzione, si otterrà un certo effetto desiderato, che nel caso del congegno elettrico è quello della produzione di energia, o, usando lo strumento in senso inverso, la trasformazione dell'energia in movimento. Noi dobbiamo invece considerare un congegno sociale il cui ultimo scopo non è ben definito, poiché forse mai riusciremo a rispondere in modo esauriente alla domanda: « Perché si producono e si vanno a vedere dei film? ». Constatiamo che i film si producono e si vanno a vedere. Non si produrrebbero se nessuno li andasse a vedere, e non si andrebbero a vedere se qualcuno non li producesse. Immaginiamo dunque che i due poli magnetici del nostro congegno siano il produttore da una parte e lo spettatore dall'altra. Fra loro c'è una certa correlazione e interdipendenza, come fra i poli magnetici, sebbene resti a vedere in che cosa essa consista. Questo rapporto polare, d'altronde, non porterebbe nessun risultato se nel suo « campo di forze » non si inserisse il complicato congegno di coloro che portano in essere il film, e di tutti coloro che contribuiscono a portare il film davanti allo spettatore.

Non varrà dire che il congegno intermedio (il rocchetto di induzione) è interamente un prodotto dei due termini polari imprenditore-spettatore. E' evidente che il rapporto fra le due entità è ben diverso da quello che si dà in elettrotecnica: noi usiamo questo parallelo soltanto per approssimazione e analogia. D'altro lato, il congegno produttivo e distributivo intermedio fra l'imprenditore e lo spettatore è dotato di caratteri propri e di una propria entità, ben distinta da quella degli altri due elementi. Quel complesso di capacità, attitudini e accorgimenti artistici e tecnici che valgono alla creazione del film non si può infatti assimilare nè identificare in alcun modo al fatto dell'impresa, e meno ancora al divertimento del semplice spettatore.

La polarità fra imprenditore e spettatore è determinata dalla convergenza di certi loro interessi, nel senso piú lato di questa parola. Milioni di persone desiderano vedere dei film e qualcuno impegna dei capitali (propri o altrui, privati o pubblici) per produrli. In un mondo ideale si dovrebbero produrre tutti quei film, e soltanto quei film, che i milioni di possibili spettatori desiderano vedere. Nel concreto, i milioni di spettatori

di domani *non sanno* quali film desiderino vedere. La scelta viene fatta per loro dagli imprenditori della produzione. Però, se la produzione non incontra poi il favore o anche solo la comprensione di un pubblico, vi sarà una sanzione automatica, nel caso di una produzione privata e speculativa; nel caso di una produzione di stato, propagandistica e simili, vi sarà la sanzione dell'insuccesso, — dello scopo, quale che esso sia, non raggiunto. Con questo si viene a dire che, malgrado tutto, esiste un « condizionamento » della produzione da parte del consumo, nel senso che esistono certi limiti, abbastanza determinabili caso per caso e volta per volta, fuori dai quali un film non è compreso o non è apprezzato da un determinato pubblico. Indirettamente, perciò, il pubblico agisce e reagisce sul produttore, e questa azione o reazione costituisce ciò che sarà importante rilevare come dato di interesse sociologico relativo a quel determinato pubblico in quel determinato tempo. I limiti e le condizioni che i vari pubblici impongono indirettamente alla produzione cinematografica costituiscono preziosi elementi per la psicologia e la sociologia.

Non bisogna però dimenticare l'altro elemento del nostro meccanismo: il rocchetto di induzione, ossia tutto il congegno strumentale della produzione, che sta fra l'imprenditore e il consumatore. Fra un produttore che genericamente pensi di produrre certi film, e un pubblico che vagamente aspiri a vedere certi film, deve interporsi questo divrso congegno, fatto di ideatori di soggetti, di registi, di tutti i vari tecnici della produzione, di attori e cori, di scenografi e musicisti, poi di distributori e imprenditori di sale cinematografiche. Trascuriamo questi ultimi, che hanno poco rilievo ai nostri effetti, e ricordiamo invece che tutto il congegno di produzione avrà a sua volta certe esigenze, certe polarità e tensioni, abiti mentali e sensibilità, forme e gradi di maturazione tecnica, pregiudizi e preconcetti, aspirazioni, e via dicendo. Tutto questo colora di sé, non solo, ma anzi *informa* di sé il prodotto ultimo della polarità fra imprenditore e pubblico. Quindi, nell'usare i film prodotti e « riusciti » come dati importanti di rilevazione sociologica circa i gusti e le tendenze, gli atteggiamenti e gli abiti, del pubblico, dovremo sempre tener presente questo importantissimo fattore intermedio, la cui legge non è semplicemente quella di interpretare il desiderio o aspirazione del pubblico e rispecchiarla, poiché, dove possibile, esso imporrà la propria mentalità particolare e il proprio abito professionale.

Né dimenticheremo i critici cinematografici: a prima vista essi sembrano appartenere al pubblico, esprimendone i gusti o le tendenze; in realtà, fanno parte piuttosto del congegno di produzione, del « rocchetto di induzione ». Il critico ha infatti una propria personalità culturale e un abito professionale; ha tendenza, per la natura stessa della sua funzione, a voler « insegnare » qualcosa al pubblico da una parte, e ai produttori ed esecutori dall'altra. In pratica, è facile constatare che la critica non ha un grande effetto sulla massa del pubblico, che per lo piú non la legge (o non la ascolta alla radio), ma ha invece un certo effetto sui produttori, registi ed attori.

La figurazione meccanica da noi data qui sopra rende una qualche immagine della realtà, ma non rispecchia certo in modo esatto la realtà stessa. Questo è vero, del resto, di tutte le figurazioni meccaniche. Fuori da certe esperienze sensorie, forse, e da certe esperienze emotive e intellettuali (cosiddette « interne »), non si dà conoscenza diretta, e ciò è altrettanto vero in fisica come in sociologia. Tracciamo delle figurazioni schematiche per semplificare la visione di un quadro molto complesso di esperienze, e, su questa astratta semplificazione, procedere a un piú analitico e organico esame della realtà stessa. Nel caso nostro, questo esame piú analitico ci porta a rivedere anche l'idea sommaria fin qui data del « meccanismo del film ».

Prendiamo anzitutto il pubblico, supponendo che il cinema esista per il pubblico, e non viceversa (cosa che, tuttavia, rimarrà da dimostrare caso per caso). Non dovremo noi affrontare tutti quei problemi fisio-psicologici che si riferiscono alla sensazione e percezione del film, e alle reazioni psichiche immediate cui esso può dar luogo. Si tratta di ricerche di grande importanza, ma che esorbitano dal campo specifico della sociologia. Questa disciplina deve ricavare da altre tali rilevazioni e studi, e tenerne conto nell'indagare quello che è il fatto sociale ulteriore e piú complesso: nel caso nostro, il fatto che certi film vengono visti da migliaia o milioni di persone, e per lo piú, in seguito a un minimo almeno di iniziativa, e anzi di sacrificio indivduale, da parte di tutte queste persone. E' evidente che l'esame psicologico e l'esame sociologico vengono ad affiancarsi e interpenetrarsi a vicenda in una vasta zona che è, o sembra (allo stato attuale della metodologia), comune alle due discipline. Qui, d'altronde, non vogliamo entrare in queste difficili questioni di sistematica e di metodo.

Ai nostri fini non saranno fuori luogo alcune considerazioni storiche. Il prof. A. Harbage, nel suo volume *Shakespeare's audience* (Columbia University Press, 1941), ci ha fornito un quadro assai attendibile di quello che era il pubblico del teatro Elisabettiano. Secondo i suoi dati, circa il 13 per cento della popolazione di Londra, ossia i due quindicesimi, assisteva settimanalmente a quelle rappresentazioni teatrali. Pubblico prevalentemente maschile, ma è un pregiudizio credere che l'elemento fmminile fosse rappresentato soltanto, o in prevalenza, da donne di malaffare. Andavano al teatro famiglie intere di artigiani e mercanti, coppie di giovani innamorati, e una proporzione cospicua della nobiltà, uomini e donne. Il prezzo era assai modico per i tempi (ossia paragonato al costo dei generi di necessità), ed era uguale per tutti. L'uditorio somigliava perciò, in qualche modo, a quello di una chiesa, nella quale non vi siano settori chiusi e riservati per certi ceti e famiglie. Il palcoscenico Elisabettiano si protendeva in mezzo alla platea, all'altezza di un metro circa, o anche meno, dalla platea stessa, il che spiega molti aspetti, oggi curiosi, della tecnica drammatica del tempo. Era cosa comune che persone del pubblico, e anche gentiluomini e dame, assistessero alla recita seduti sui margini del palcoscenico. Relativamente parlando, è una leggenda anche quella che ci fa apparire

come estremamente disordinato e indisciplinato il pubblico Elisabettiano: v'erano molto chiasso e disordine nella sala prima e dopo lo spettacolo, ma estremo interesse, e tensione emotiva, da parte di tutto o quasi tutto l'uditorio, durante lo spettacolo.

Nei decenni e secoli successivi, dopo la gran pausa puritana, e in gran parte per l'influsso di modi e modelli continentali, quel teatro, in quella forma, è scomparso. Il proscenio si è reso quasi rettilineo e si è con ciò allontanato dal pubblico; allontanandosi, ha dovuto anche innalzarsi, affinché lo spettacolo fosse visto e udito da tutti; a quella specie di promiscuità fra attori e pubblico che esisteva nel teatro Elisabettiano si è sostituita la «quarta parete»: ossia uno spazio bidimensionale, che divide, praticamente e idealmente, l'azione dal pubblico. In molti casi e circostanze questo diverso teatro ha avuto per pubblico delle minoranze: o per ragione di rango sociale (corte, nobiltà ecc.), o per ragione economica. La caduta dei vecchi privilegi politici, di casta e professionali, ha sostituito molte volte, alla minoranza del pubblico cortigiano o nobiliare, la minoranza del pubblico abbiente. Mentre la scena sempre piú si isolava in sé stessa, allontanandosi dal pubblico, il pubblico subiva una stratificazione scalare, a seconda del peso della borsa delle varie categorie di spettatori. E ciò si è riflesso sul dramma, in quanto, nella storia del teatro dell'ultimo secolo e mezzo, potremmo divertirci a distinguere i drammi scritti per le poltrone, quelli scritti per i posti distinti, o per la platea, o per il loggione! La stratificazione del pubblico, con l'allontanamento sempre piú accentuato delle categorie piú numerose dalla scena, ha costituito uno dei fattori di decadenza del teatro. Perché?

Questa è una domanda che interessa proprio noi. Ciò che dà carattere e valore ad una funzione religiosa è la eguale partecipazione spirituale, presunta o almeno possibile, dei presenti al rito. Ogni forma di minore partecipazione, individuale o di gruppo, costituisce una causa di insuccesso o inefficacia del rito stesso. Ogni distinzione o differenza fra il modo della partecipazione di altri gruppi di astanti, che non sia dovuto semplicemente al maggiore o minor grado di tensione del sentimento religioso di ciascuno, è causa relativa di insuccesso del rito. Il rito tenderà in questo caso a prendere il profilo psicologico della minoranza privilegiata, con ciò perdendo di valore umano, di universalità, e infine di efficacia in generale.

L'orchestra e il melodramma, per parte loro, hanno contribuito ad accentuare la distanza fra la scena e il pubblico, dando all'azione sulla scena un carattere sempre piú schematico e, per cosí dire, simbolico, e allontanandola dalla partecipazione diretta del pubblico. Il punto di incontro e fusione mentale ed emotiva fra azione e pubblico, nel melodramma, avviene in una zona mitica, in una terra di nessuno di immagini e sentimenti, in larga misura convenzionali, che trascende il concreto e attuale rapporto fra spettatore ed azione.

Insomma, la storia del teatro, dall'aurea fase Elisabettiana a noi, è la storia di un progressivo allontanamento della scena dal pubblico; di un progressimo irrigidimento della scena in sé stessa, con una sempre minore «partecipazione attiva» del pubblico; e di una progressiva suddistinzione

del pubblico in categorie ammesse ad una piú o meno vicina esperienza della scena stessa.

Il cinema ha in parte accentuato questo processo, portandolo alla sua esasperazione, mentre in piccola parte lo ha rovesciato. In pratica, ha rovesciato il fenomeno della differenziazione del pubblico in categorie, poiché non si può dire che in una sala di proiezione moderna vi sia una sensibile differenza di partecipazione, dovuta ai posti occupati, fra le varie categorie del pubblico; in questo senso, il cinema è manifestazione « democratica »; ma si tratta di una magra consolazione. Questa eguaglianza di tutti gli spettatori di fronte allo spettacolo, infatti, non comporta in alcun modo una « partecipazione » o intimità di essi, o di alcuni di essi, paragonabile a quella, per esempio, del teatro Elisabettiano. La massa degli spettatori si può considerare « piú passiva » di fronte al film che non di fronte, forse, a qualsiasi spettacolo teatrale.

Questa passività va studiata, e come sintomo e come causa di molti altri fatti. Se confrontiamo uno spettacolo cinematografico con una qualunque festa di paese, vediamo subito la differenza di partecipazione che si dà nei due casi da parte di tutti gli astanti. La festa di paese si svolgerà probabilmente secondo schemi prefissi e costanti di moti, in musiche, recitazioni e simili, ma tutti in qualche modo vi prenderanno una parte attiva. Nella proiezione di un film, lo spettacolo potrà essere ogni volta quasi del tutto imprevisto e pieno di novità, ma l'atteggiamento degli astanti è quasi totalmente passivo, se non per quel minimo di « attività » che la psicologia riconosce necessaria affinché un qualunque individuo percepisca e intenda le cose che vede e che sente. Nell'un caso come nell'altro, l'esperienza emotiva piú intensa verrà data probabilmente da un fenomeno di *identificazione* dell'astante con uno o piú personaggi del film, o, nel caso della festa di villaggio, nella sua identificazione con le figure tradizionali della recita, della danza, della cerimonia, ecc. Ma nel secondo caso si tratta di una identificazione attiva (in buona parte); nel primo caso, invece, di una identificazione quasi interamente passiva, anche se emotivamente vivacissima.

Tornando ora al meccanismo generale di cui si è parlato in principio, ci sembra facile vedere, e legittimo denunciare, un circolo vizioso nel suo funzionamento. La macchina dell'impresa e della produzione, di regola, porrà in essere quei film che si prevede o si spera incontreranno più facilmente la sensibilità e il favore di un vasto pubblico. Ma la sensibilità del vasto pubblico è essenzialmente passiva di fronte a ciò che le vien dato, e le sue reazioni, positive, o nulle, o negative che siano, saranno soltanto reazioni a quei determinati stimoli che le verranno dati dalla macchina produttiva. E' vero che il maggiore o minor successo di un film ci darà una testimonianza circa il grado di intensità e di diffusione della risposta emotiva della gente di fronte a quell'opera; ma si tratta quasi sempre di una risposta data ad una domanda che era stata pensata e congegnata in vista e in previsione, appunto, di *quella* risposta! In altri termini, si producono di preferenza i film che si credono destinati al successo, e *nel modo* che si

crede destinato al successo; e molte volte il successo di pubblico va a quei film che sono stati concepiti e prodotti in vista di tale risultato. Di fronte a questo serpente che si morde perpetuamente la coda, il sociologo non può non rimanere molto esitante prima di assegnare un valore di vero e proprio sintomo, o dato di fatto sociologico, alla maggior parte dei film che vengono prodotti e che hanno successo.

La fondamentale passività del pubblico, d'altro lato, fa sospettare che il film, nel complesso, sia piuttosto *causa,* o almeno *condizione,* di fatti sociali e storici, e di atteggiamenti moltitudinari, che non riflesso e manifestazione di questi. Cosí, nel congegno di tipo elettrico che abbiamo prima architettato, si viene a scoprire che uno dei due poli magnetici è essenzialmente passivo, per cui tutto il meccanismo verrà ad essere in certo modo squilibrato, e il campo di forze entro il quale si rivolge il rocchetto della produzione sarà cosí debole da menomare e inficiare in qualche modo la produzione medesima. Voglio dire con questo che il congegno sociale della produzione e del « consumo » del film mi sembra un congegno squilibrato e difettoso, forse per un difetto intrinseco e in buona parte insanabile. Da qualcuno, specie in America e in Inghilterra, si è proposto come rimedio un regolare studio della cinematografia, nonché critica e discussione dei film, in tutte le scuole e i circoli o istituti educativi e ricreativi. Cioè, una sistematica educazione del pubblico alla valutazione critica del film, e quindi una sua piú attiva, se pur sempre indiretta, partecipazione alla produzione stessa. Ma di questo particolare aspetto del problema si dovrà riparlare di proposito altra volta, quando tratteremo della efficacia sociale del film, cioè del film come forza attiva modificante la società.

Fin qui abbiamo soprattutto esaminato certi limiti generali entro i quali il film può essere considerato sintomatico e rivelatore ai fini che si propone il sociologo: ossia, come testimonianza del modo di essere e di vivere, strutturale, di una data società. Poiché, da quanto si è detto, sembra risultare che le nostre rilevazioni dovranno concentrarsi, piú che sugli atteggiamenti e le reazioni del pubblico (di cui dovremo tener conto, si può dire, come di una specie di residuo passivo di tutto il processo, condizionante solo molti indirettamente la produzione del film), su quelle parti del meccanismo che sono l'impresa e la concezione e produzione del film. Cioè, per farci una qualche idea di una società attraverso il cinema che in essa si produce, dobbiamo fare un lungo e pericoloso viaggio attraverso quel mondo molto particolare, diverso e specializzato, in cui s'incontrano imprenditori, produttori, registi, attori, ecc. Dovremo tener conto della loro mentalità e dei loro abiti, non soltanto in un senso umano e generale, ma anche e piú in un senso specifico e tecnico. Dovremo tener conto di certi abiti della critica. Dovremo tenere poi gran conto dei sistemi di censura vigenti, sia nella società nazionale dove il film è stato prodotto (e quindi, si suppone, piú comunemente rappresentato), e anche dei paesi in cui esso viene ammesso alla programmazione. In tutto questo esame sarà bene non tener conto, per il momento, dei paesi dove il film,

anziché essere il prodotto di una piú o meno libera iniziativa di concorrenza, è prodotto da o per autorità pubbliche e politiche, o sotto il loro stretto controllo e direttiva, e deve perciò servire ai fini dei dirigenti di quelle medesime società (voglio dire, ai fini che essi si propongono, quale che sia l'interpretazione finalistica e morale che essi danno a questa loro attività). Insomma, prima di interpretare un dato film che abbia avuto successo come testimonianza sociale relativa al paese dove è nato, o dove ha successo, bisogna fare un enorme scarto, variabile di volta in volta, per tener conto di abiti mentali, professionali e tecnici, di interessi particolari, e infine di quel grande fattore negativo che caso per caso è rappresentato dalla censura, comunque atteggiata. Ma converrà dire qualcosa, a questo proposito, del film che pretende di essere « realistico » o, come anche si dice, « documentario ».

Il « realismo » in arte, ma in modo particolare nel film (la *tranche de vie*), è essenzialmente un malinteso e un pregiudizio. Qui non è luogo per una discussione di estetica e di metodo critico. In sede prettamente scientifica è da avvertire che la documentazione come tale, perché risponda al suo scopo, deve avere un carattere eminentemente astrattivo. All'antropologo potrà interessare una scrupolosa ripresa dal vero di un gruppo di bantú nelle fasi culminanti di un loro rito; si tratta in tal caso di rilevare dei dati, non soltanto quantitativi e misurabili, ma qualitativi (espressioni, intensità di atteggiamenti, ecc.). Se però l'operatore avrà piazzato la macchina in certi modi particolari, predisposto o captato certi effetti di luce a sua scelta, ecc., per ottenere dei risultati che a lui possono sembrare cinematograficamente « migliori », tutto questo non giova, bensí nuoce alla rilevanza documentaria del film.

Ora, coi film cosiddetti « documentari », o « realistici », si vuole forse contribuire al lavoro di antropologi, sociologici, ecc.? Non lo credo; ma, se cosí fosse, inevitabilmente si farebbero dei film che, per la massima parte, riuscirebbero indigesti e insopportabili al piú degli spettatori. Viceversa, tutte le volte che, nel riprendere una qualunque *tranche de vie,* il regista, l'operatore, gli attori, cercano di ottenere ciò che, sotto qualunque punto di vista diverso da quello dello scienziato, si può considerare « un buon effetto cinematografico », tutto questo vale a rendere irrilevante o negativo il film prodotto agli effetti della vera e propria documentazione. Solo le cose piú recenti e meno interessanti da noi sperimentate nella vita, se le rivediamo nel film, ci appaiono in qualche modo come documenti fedeli alla realtà. Le cose lontane nel tempo e nello spazio, o da noi non viste nella vita, tutte le volte che la loro presentazione cinematografica sia in un senso qualsiasi (tranne quello scientifico) *buona,* subito incidono sulla nostra facoltà immaginativa e su quella emotiva, le quali si mettono in azione e ci portano a scomporre e ricomporre quella realtà, anche senza volerlo o saperlo, in quadri interiori, mobili, del tutto nostri: e di documenti non si può piú parlare in nessuna maniera, bensí soltanto di occasioni e stimoli per una nostra *nuova* avventura mentale. Cosí una via di New York o di Madrid, *ben* ripresa (da un qualunque punto di vista cinematografico, che non sia quello della scienza), e presentatami quando sono a Roma, o viceversa, non è piú in alcun modo un documento, bensí

un'occasione o stimolo per una, in gran parte originale e mia, vicenda emotiva ed immaginativa. In genere, bisogna abbandonare il pregiudizio del *reale*, nel senso del « documentario ». Anche il cosiddetto « documentario psicologico » è un pregiudizio. Fare un film (che non abbia precisi e delimitati scopi tecnici e scientifici) significa assumersi tutta la responsabilità di chi *crea* per altri una realtà mentale attuosa e determinante, che non sarebbe esistita altrimenti. Mai come in questo caso è vero il canone Vichiano che « il vero è il fatto ».

Si vede da tutto questo che la portata del film come materiale per la rilevazione di dati sociologici è molto ristretta e condizionata: il film che ha successo presso un dato pubblico può indicare certe sue caratteristiche, abitudini, istituti, inclinazioni e tendenze, solo *in quanto* tutto ciò sia stato intuito o compreso da coloro che il film hanno fatto; *in quanto* essi abbiano *voluto* che la loro creazione si adeguasse o rispondesse a quei dati (che non è sempre il caso, nemmeno nel film « commerciale » o di concorrenza); *in quanto* abbiano poi *saputo* adeguarvisi o rispondervi. E tutto ciò, tenuto il debito conto delle difficoltà finanziarie e tecniche, e dei limiti imposti dalla censura e dal costume. Prima di poter inferire da una qualunque esperienza cinematografica una qualunque rilevazione sociologica attendibile, dunque, c'è molta strada da fare, ci sono molte incognite e molte variabili da considerare, molti limiti e condizioni piú o meno fisse da soppesare (1).

Non potrà, per esempio, inferire molte cose su « gli americani » chi si sia limitato ad assistere a esecuzioni di film americani. Potrà al massimo rilevare molti dati esteriori di costume e di condotta, e condizioni di vita, sempre che eviti il troppo generalizzare. Noterà, per un esempio, la quasi totale assenza di domestici, se non dove siano presentati ambienti molto ricchi. E' un semplice dato di superficie, ma vediamolo un po' piú da presso, in un suo tratto particolare. Non raramente, i pochi domestici che compaiono sono negri. Ora, la posizione dei domestici negri, specialmente negli stati meridionali della Confederazione, dove essi sono piú frequenti, e un po' in tutto il paese, non verrà mai alla superficie, con tutto il suo peso tremendo di un problema sociale acuto e, per molti, tormentoso. Non si vedrà, né capirà, quale sia il problema del rapporto fra negri e bianchi, nei vari strati e ceti sociali, e nelle varie zone del paese; né quali siano le asprezze cui tuttora questo problema dà luogo nei rapporti fra i bianchi stessi degli stati del Sud, dove era la schiavitú prima della Guerra Civile, e i bianchi del Nord, o *Yankees*. Potrà anche comparire un film dedicato di proposito a questo argomento; per lo piú, tratto da un libro. Ma allora sarà opportuno andare a leggere il libro, e si vedrà che molte asprezze, nel passaggio dal libro al film, sono state smussate; certi aspetti del problema sono stati lasciati fuori del tutto, altri profondamente svisati.

(1) Non faccio l'ipotesi di un film concepito e prodotto esclusivamente, o principalmente, come mezzo di indagine sociale, perché finora, che mi risulti, non se ne è avuto alcun esempio. Ma se film di questo genere potessero mai venir fatti, non dubito che la loro importanza come strumenti di rilevazione potrebbe essere notevolissima.

Perché? Le ragioni saranno molte: anzitutto, la censura, comunque organizzata ed esercitata; poi, il timore di perdere vaste e proficue zone di possibile programmazione del film. Ma, prima ancora, le lifficoltà intime e mentali di chi ha progettato e attuato l'opera, le sue determinanti razionali ed emotive, confessate o meno, confessabili o meno; i potentissimi fattori psichici inconsci; infine, la preoccupazione di non allontanarsi troppo dal modo come quel problema è sentito e visto da una grande percentuale del pubblico da cui il film si ripromette i propri guadagni, o almeno di coprire le spese. Ove quest'ultimo motivo abbia molto pesato, il film sarà un documento, per ciò che tace se non per ciò che dice, del come molti americani vedano e sentano quel problema; o meglio, del come certi imprenditori, registi, attori, ecc. americani ritengano che molti americani vedano e sentano quel problema, o amino illudersi che quel problema debba essere veduto o sentito.

Quando la materia del film è invece un caso clinico, come quello dell'alcoolista in *Giorni perduti* (*Lost Week-end*), ci si può attendere maggiore obbiettività, anche perché saranno pochi gli spettatori che si identificheranno *esattamente* con quell'alcoolista. Tranne casi rari, e forse patologici, tutti, anche fra coloro che piú amano il bere, noteranno le *differenze,* anziché le affinità, tra sé e il protagonista dell'azione. In ogni caso, le reazioni saranno individuali, non di gruppo; e sono le reazioni di gruppo e di categoria quelle che piú vengono cercate (se favorevoli), o temute (se contrarie), da produttori e registi. Ma, per l'appunto, sono proprio le reazioni di gruppo quelle che piú interessano il sociologo!

Per altri versi, tuttavia, lo stesso film ora citato potrà contribuire a rilevazioni interessanti. Il fattore decisivo che induce il protagonista a liberarsi dal suo vizio è una ragazza. La ragazza lo ama e fa di tutto per indurlo a guarire: fa dei sacrifici e si espone anche allo scandalo. Ma, a ben guardare, è piuttosto la ragazza a dar prova di amare il giovane, che non il giovane la ragazza. Sembra che il giovane sia stato finora perseguitato da un certo insuccesso nel suo lavoro, e si direbbe che il vizio sia nato *anche* da questo motivo di scoraggiamento. Ora, la donna, prescindendo dalla sua fiducia o ammirazione per il lavoro di lui, dà prova di desiderare che quel giovane sia sano, immune dalla tabe alcoolica, per lui stesso e per l'affetto che egli le ispira. Questo fatto, di sentirsi stimato, ma soprattutto amato, è l'elemento decisivo che induce nel giovane la volontà di correggersi. Non è un folle amore per lei, e quasi non sembra nemmeno amore; è soprattutto la constatazione del fatto di essere amato.

Questa è una fine annotazione psicologica, di carattere generale, da parte di chi ha concepito il film. La paura di perder l'amore, il bisogno di conquistarlo, è uno dei motivi centrali di quella psicologia del fanciullo su cui è costruita tutta la psicologia analitica. Ma il tratto di cui parliamo, in quel film, rivela qualcosa che interessa anche il sociologo: sfrutta, cioè, una caratteristica accentuata della vita *americana.* Studiosi come Margaret Mead, G. Gorer e altri hanno messo in grande evidenza il bisogno dell'uomo medio americano, specialmente giovane, di *essere amato.* Non tanto si tratta di amare, quanto di essere amato, di sentirsi degno di amore e oggetto di amore: anche se non si tratti di amore sessuale. Tratto, questo,

già abbastanza studiato nei suoi precedenti, o « cause », e che ha riflessi addirittura politici, nazionali e internazionali. Voi forse credete, machiavellicamente, che il Piano Marshall sia un calcolo. E certo è *anche* un calcolo, da parte di quei pochi americani, in alto, che sanno e possono calcolare; ma non è questo, o non è *solo* questo, per la massa, che calcola meno e sente di piú: per costoro, il Piano Marshall è un modo di « meritare l'affetto » di coloro che ieri si sono odiati, o almeno combattuti; e anche di altri, già alleati o neutrali. E questo bisogno, non tanto di amare, ma di « meritare l'amore » altrui, vi trasparirà da molti altri film, se vi farete attenzione.

Di ciò, una delle radici si trova in quello che taluno definisce il « matriarcato » nella vita americana. Ancor oggi vedo che si ripete in libri e articoli la vecchia, e in gran parte falsa, interpretazione del fenomeno, secondo la quale esso avrebbe origine dal « sopravalore » acquistato dalla donna nel « periodo coloniale », per il solo fatto della sua numerica scarsità. Questa interpretazione sembra storicamente confermata, in parte, se si risale almeno a un secolo e mezzo addietro. Ma le condizioni sono radicalmente cambiate nel periodo intercorso, ed è arbitrario supporre che il fenomeno contemporaneo sia la diretta continuazione di quella situazione antica, superata e dimenticata dai piú. Qui non è il luogo per entrare di proposito in questo problema. Psicologi, antropologi e sociologi americani e stranieri lo hanno ormai studiato abbastanza ampiamente. Esso ha che vedere, in parte notevole, col fenomeno delle grandi immigrazioni recenti, e, per la parte piú antica, col ripudio della antica dipendenza dall'Inghilterra e dal suo sovrano. Psicologicamente, il ripudio dell'autorità tradizionale si traduce in una specie di mentale « uccisione del padre »; lo sforzo dei figli degli immigrati per identificarsi con gli altri americani, superando le proprie tradizioni e abiti familiari di origine straniera, si traduce anch'esso in un atteggiamento psicologico di reazione contro il padre. La madre, nell'un caso come nell'altro, non è oggetto del medesimo atteggiamento di reazione, soprattutto perché il fanciullo ha bisogno di appoggiare su qualcuno la propria affettività, e questo qualcuno è piú spontaneamente la madre. Appena il ragazzo entra in contatto con la società dei coetanei « americani », il suo bisogno di assimilarsi a questi, e di « dissimilarsi » dalla tradizione familare straniera, si traduce in un atteggiamento di polemica verso il padre; atteggiamento che, del resto, la maggior parte dei padri immigrati, passivamente o attivamente, incoraggia, essendo loro massima aspirazione che i figli siano, o appaiano, americani al cento per cento. A ciò si aggiunge l'influsso della scuola elementare, dove chi insegna, quasi in tutti i casi, è una donna (i maestri elementari sono rarissimi), e molto spesso, almeno fino a ieri, imbevuta della più tradizionale mentalità puritana d'America. Il ragazzo cresce perciò tra questi tre termini dominanti: ripudio del padre, sopravalutazione affettiva della madre) anche per compensare affettivamente que ripudio), influsso formativo profondo della maestra di scuola, con la sua mentalità.

Messi su questa traccia, potrete forse trovare numerosi riscontri e modalità del fenomeno nei film che avete visti o che vedrete. Esso ha mille ripercussioni anche nell'atteggiamento erotico dei giovani americani, e se ne trovano molte volte i riflessi, per lo piú indiretti, sullo schermo. Un curioso riflesso, che ha origine anche in altri motivi, è stato notato in anni recenti, specie durante o dopo l'ultima guerra. Esso si riferisce al « fuoco » dell'erotismo maschile, quale ci risulta illustrato dai film e da altri spettacoli. Tra Marlene Dietrich e la sua epoca, per prendere un punto di riferimento, e il periodo attuale, delle Hayworth e delle Turner, Darnell, ecc., sembra che vi sia stato uno spostamento notevole nella zona di maggiore interesse dell'erotismo maschile: essa si è spostata dalle gambe al petto. E' ben vero, come qualcuno ha osservato, che anche Mae West non ci ha mai lasciato troppo ammirare la parte inferiore, della sua persona, mentre è stata generosissima nel consentire al pubblico la valutazione dei pregi della parte superiore: ma la West era soprattutto attrice comica, e si specializzava nel figurare personaggi del *demi monde* ottocentesco; v'era perciò una necessità di costume e di macchietta, di maschera, che la induceva a questa politica. D'altro lato, la cosa poteva anche essere determinata dalla valutazione che ella faceva dei pregi comparativi delle varie parti della sua persona. Ma, negli ultimi anni, molte altre rilevazioni hanno posto in evidenza questo diffuso spostamento focale dell'erotismo maschile americano: durante l'ultima guerra, nelle grandi officine dove lavoravano uomini e donne, si finí spesso a proibire alle lavoranti e impiegate l'uso di maglie o altri indumenti che mettessero in troppa evidenza le attrazioni della parte superiore del corpo, perchè turbavano i loro compagni di lavoro, e questo incideva in modo sensibile sul rendimento. Psicologi e sociologi hanno creduto di vedere l'origine del fenomeno in uno svolgimento caratteristico della psicologia degli americani, soprattutto, immigrati da una o due generazioni, ma con vasti riflessi anche tra gli altri. Anche qui si tratterebbe di un riflesso « materno », accoppiato a quel diffuso senso mitico con cui in vasti settori della società americana si considera il cibo. La linea genetica del fenomeno, perciò, risalirebbe a dimenticate e subconscie esperienze, per lo piú frustrazioni, infantili, relative all'allattamento e al rapporto con la madre. L'elemento erotico, consapevole nell'uomo adulto di fronte al fatto stimolante, si troverebbe anch'esso fuso in qualche modo nelle esperienze infantili dimenticate dalla coscienza ma sopravvissute nel subconscio. (1)

Ho citato questa curiosa rilevazione particolare per dare un'altra idea della varietà e ricchezza del campo di indagini che si presenta al ricercatore, anche nel settore cosí pericoloso e delicato, come si è visto, del cinema. Se poi si volesse arrischiare uno studio sociologico comparativo del-

(1) La divulgazione, spesso incontrollata e acritica, della psicoanalisi Freudiana negli Stati Uniti in questi ultimi anni ha trovato qualche riflesso nei film; però si tratta di riflessi assai pallidi e castigati, se li confrontiamo cogli effetti sociali del fenomeno, che, per altre vie, sappiamo essere profondi e anche preoccupanti. Ciò è dovuto, in gran parte, alla censura; ma ancor qui si vede con quante riserve si debba prendere il film come testimonianza della realtà sociale.

la produzione di film nei vari paesi, si potrebbero raggiungere forse alcuni risultati rilevanti. Per fare un esempio solo, a mio avviso, non è stato ancora spiegato e interpretato fino in fondo il canone del « lieto fine », che sembra imperativo e universale nel film americano, mentre non prevale nel film francese o italiano, è meno in evidenza nel film inglese, e, nel film tedesco, si presentava spesso in forma addirittura rovesciata: il fine, cioè, era quasi sempre sciagurato e sinistro.

Credo che i criteri di metodo da noi precisati in queste note debbano essere tenuti presenti, non solo da chi si attenti a usare il film come materia di rilevazione sociologica, ma anche da chi voglia affrontare il problema, così grave ed acuto a molti effetti sociali e politici, della efficacia del film come strumento di azione sociale: argomento, questo, di cui tratteremo un'altra volta.

Camillo Pellizzi

Lineamenti di storia del cinema sociale americano

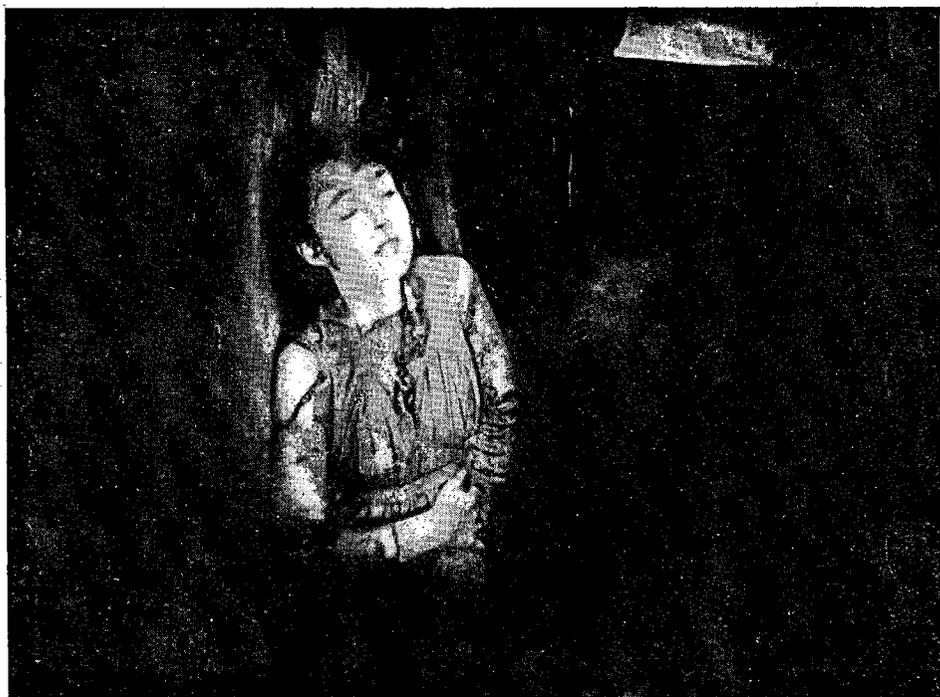
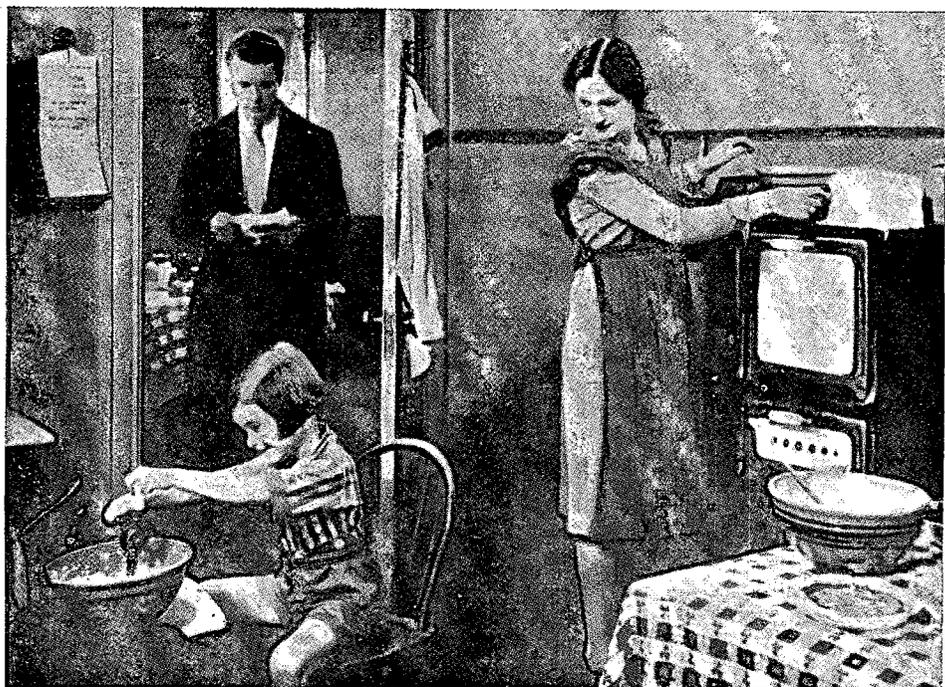
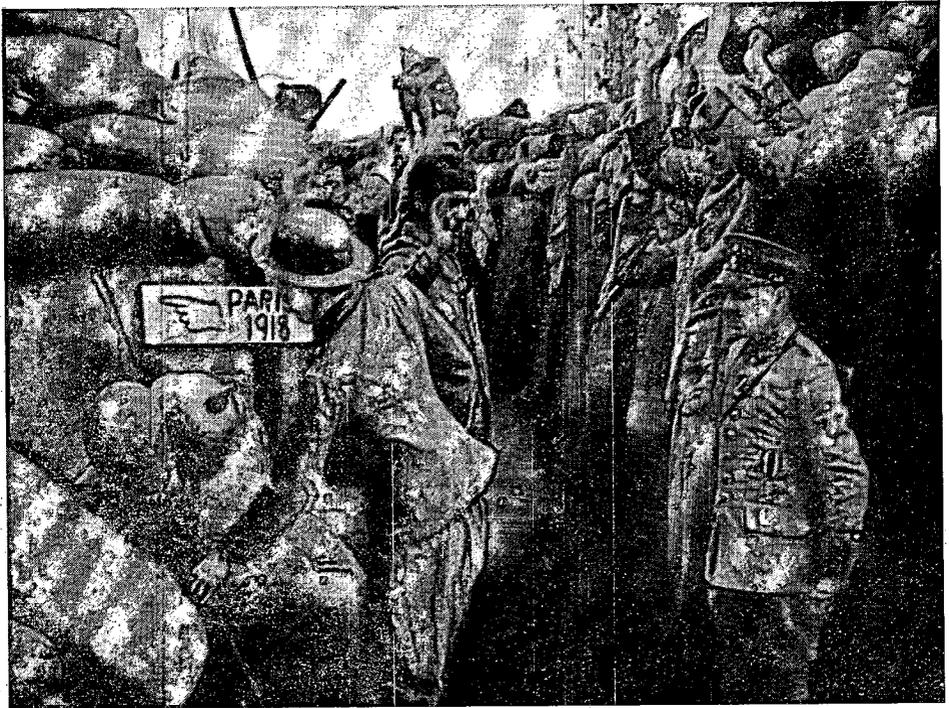
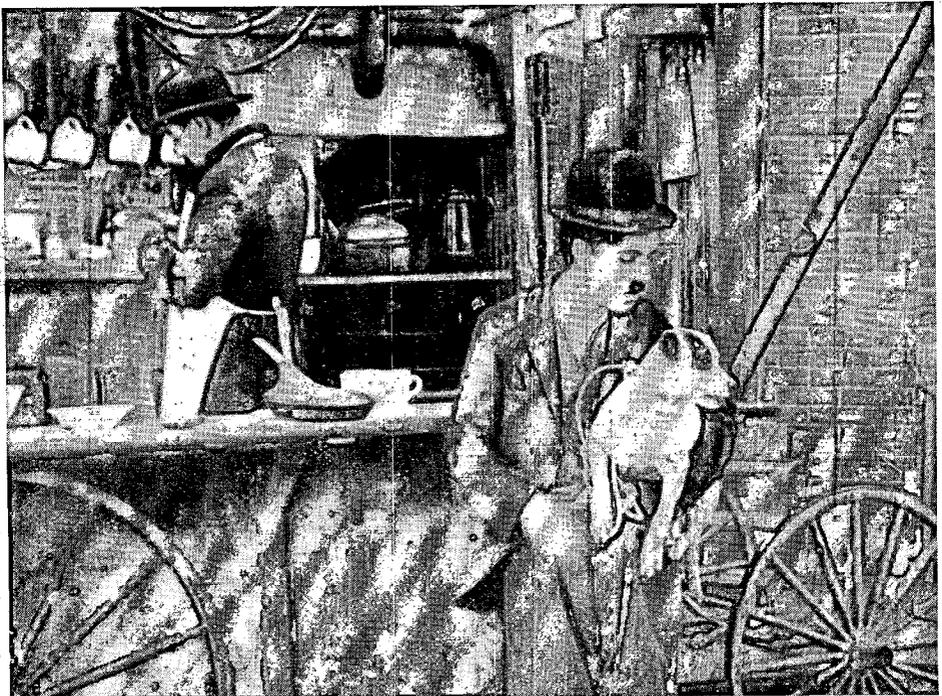
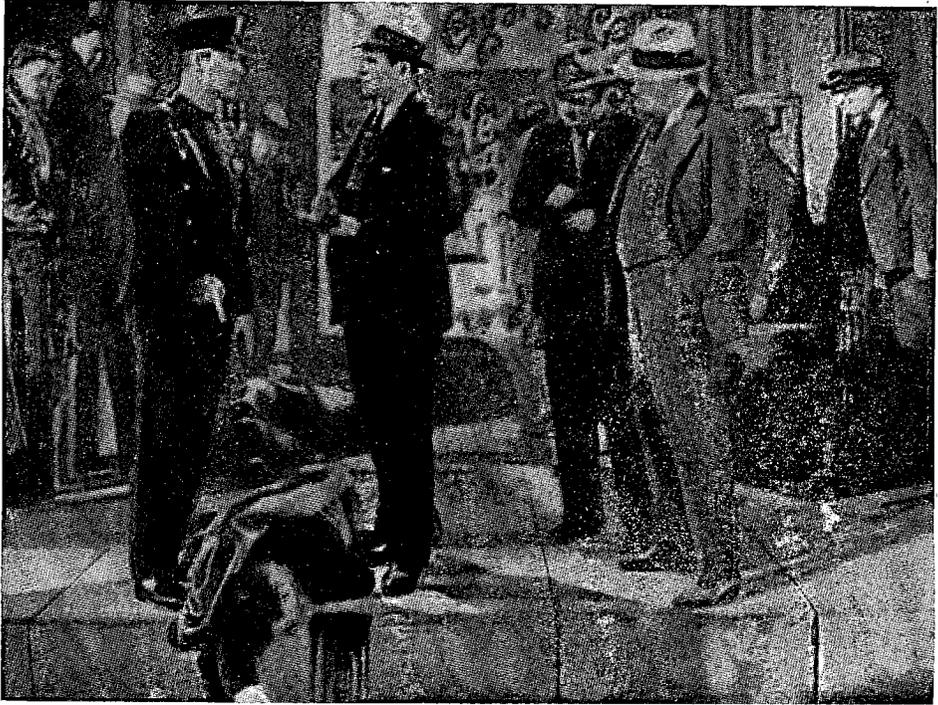
Il cinema è la meno libera di tutte le arti. Proprio perché è la forma di espressione artistica che piú delle altre è compenetrata del nostro tempo, è partecipe della società moderna, che piú delle altre agisce in profondità sullo spettatore, avvincendolo, introducendolo in un mondo che, vero o falso ch'esso sia, è comunque ricco d'attrattiva e d'incanto. Il cinema, inoltre, è l'arte piú efficace ed immediata nei riguardi del pubblico, l'arte che, in virtú del suo linguaggio visivo e sonoro ormai acquisito da sempre piú vasti strati di popolazione, meglio delle altre riesce a imporre al pubblico visioni determinate, spesso arbitrarie, del mondo. Se ciò è vero, è altrettanto ovvio che i problemi della società moderna, il continuo evolversi, in meglio o in peggio, della morale e del costume sono temi che, attraverso il cinema, possono assurgere a uno stato particolare di popolarità, di notorietà, di interessamento presso gli spettatori.

E' evidente, per tutte queste ragioni, che il cinema è un'arte piú d'ogni altra soggetta a vincoli e a limitazioni da parte di coloro che temono un'eccessiva popolarizzazione di argomenti collegati colla struttura dell'attuale società, di individui o enti che nulla hanno da guadagnare dall'esposizione di difetti e contraddizioni della società medesima. Di qui la necessità, per costoro, di creare una censura sul cinema, di ostacolare, con mezzi legali fin che è possibile, ma eventualmente anche con mezzi illegali ammantati con una parvenza di legalità, la libertà d'espressione e l'autonomia contenutistica dei film, di organizzare un cinema che risponda ai loro interessi e copra di pudichi veli argomenti saturi d'incognite e di pericoli. E se si pensa che l'industria cinematografica, come tutte le altre industrie, ha bisogno, per esistere e svilupparsi, di ingenti capitali, e si considera di riflesso che tali capitali non piovono dal cielo ma provengono dalle tasche di elementi che agevolmente si possono classificare tra i piú autorevoli e convinti assertori del « tutto va bene », della superiorità se non addirittura della perfezione degli attuali ordinamenti sociali, si giungerà alla triste e piú che mai giustificata affermazione che sopra si faceva (essere cioè il cinema la meno libera di tutte le arti).

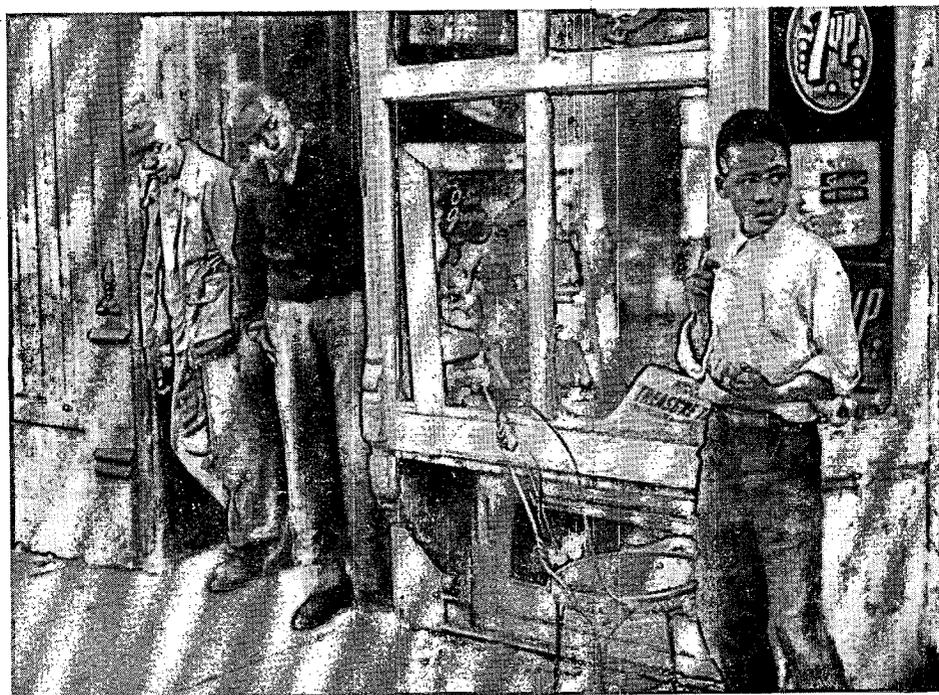
Se ciò è vero per il cinema in generale, a maggior ragione lo è per il cinema americano: per la dovizie di denaro e di ricchezze che sono l'orgoglio di quel paese (ci riferiamo agli Stati Uniti, naturalmente) e la conseguente invidiabile posizione dei fornitori di capitali, da un lato; e per l'enorme sviluppo dell'industria cinematografica (la seconda dopo quella automobilistica) dall'altro. Sarà quindi sommamente indicativo, sul piano storico e su quello filologico, vedere come i problemi della società ameri-

cana s'inseriscano nel cinema industrializzato americano; e come — innanzitutto — un certo numero di cineasti di diversa levatura artistica e culturale siano riusciti, nei vari periodi della storia del cinema americano, a creare un filone di cinema « sociale » differente da tutti gli altri filoni di quel cinema, piú o meno importante e progredito, piú o meno compenetrato di altre tendenze. Cominciamo dalle origini.

L'industria cinematografica americana nasce, praticamente, con Thomas A. Edison: nel senso che Edison — che troppi tuttora ritengono un inventore, uno scienziato e nulla piú — fu il primo produttore di film a impostare l'industria cinematografica su basi trustistiche e di sfruttamento. Non staremó qui a fare la storia della carriera di questo inventore-miliardario: basterà ricordare come Edison fosse, nei primissimi anni del cinematografo in America, il « mattatore » riconosciuto della produzione cinematografica, e alcuni anni dopo il promotore di una celebre fusione delle piú note case di allora (Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin e Kalem, fusione avvenuta nel 1909); e come attraverso lo sfruttamento razionale, astutissimo di un suo brevetto su una macchina da proiezione, egli fosse riuscito a imporre a *tutti* i noleggiatori ed esercenti di sale cinematografiche di proiettare *soltanto* film prodotti dalle case citate. E' facile immaginare quanto poco la dittatura edisoniana fosse gradita ai produttori indipendenti e minori, alle case che non erano comprese nella lista delle otto maggiori società. Reagirono costoro, e reagirono con insistenza e con vigore (tra i piú autorevoli avversari di Edison si comincia a notare William Fox); ma nonostante processi, campagne sulla stampa e altre forme di propaganda, Edison riuscí quasi sempre a spuntarla sui suoi nemici e a portare intatta la potenza del suo trust fino verso il 1917, cioè praticamente fino all'entrata dell'America nella guerra mondiale. E tutto questo periodo edisoniano corrisponde a un primo sintomatico periodo del cinema sociale statunitense.

Se da un lato tale organizzazione trustistica della cinematografia contribuí all'affermazione e allo sviluppo del cinema fra sempre piú larghi strati della popolazione, portandolo dove fino a pochi anni prima era pressoché sconosciuto, dall'altro fin dall'inizio rappresentò un vincolo notevole alle possibilità di autonomia espressiva dei film. Infatti quando, trascorso il primissimo periodo in cui nessuna importanza veniva attribuita al soggetto dei film e in cui il pubblico andava al cinema soltanto per vedere delle figure e dei personaggi muoversi « miracolisticamente » sullo schermo, trascorso, dicevamo, questo periodo, i produttori, di fronte a un certo smaliziamento degli spettatori, cominciarono a intravvedere la necessità di dotare i loro film di una trama in qualche modo consistente. Non bastava piú, agli spettatori, vedere l'ingresso di un treno nella stazione o la discesa dei passeggeri dal tram: oramai il pubblico reclamava che qualche cosa di piú concreto accadesse davanti ai suoi occhi, sulla tela bianca che gli stava davanti, richiedeva che, in qualche modo, la realtà rivivesse per lui sullo schermo — una realtà che andasse oltre la visione di un treno o di un autobus, che assumesse una maggiore consistenza umana, un piú approfondito interesse di soggetto e di narrazione. Cominciarono, Edison e gli altri, a realizzare in sempre maggior numero film a soggetto, poi film

DAVID WARK GRIFFITH *Giglio infranto*

KING VIDOR *La folla*

CHARLIE CHAPLIN *Charlot soldato*

CHARLIE CHAPLIN *Vita da cani*

HOWARD HAWKS *Scarface*

MICHAEL CURTIZ *Furia nera*

LEWIS MILESTONE *Niente di nuovo sul fronte occidentale*

SIDNEY MEYERS *The Quiet One*

a lungo metraggio e di ampio respiro. I film presero a narrare delle storie, delle vicende romantiche, avventurose, realiste, a seconda dei casi e delle preferenze dei cineasti; non mancarono, soprattutto nei film realisti, chiari e palesi accenni a situazioni d'interesse sociologico, all'esistenza dei problemi del lavoro e della disoccupazione. Ma un sostanziale vizio di unilateralità e di arbitrarietà minava alle radici tale primitivo cinema « sociale » americano: e non è difficile stabilirne le ragioni. Questi soggetti, infatti, sono narrati in maniera assolutamente arbitraria, faziosa, da un punto di vista particolare, proprio dell'ambiente in cui i film vengono prodotti e delle persone che sono responsabili della realizzazione. E' evidente, come già facevamo notare prima, che i capi di un'industria cinematografica, simili in tutto ai capi di qualsiasi altra grossa industria, spesso anzi provenienti da altre industrie e portati al cinema in seguito a felici speculazioni affaristiche di tutt'altro genere, non possono realizzare film che siano in contrasto con la loro mentalità mercantile e capitalistica, che smentiscano la loro origine e i loro preconcetti di casta. Ed è altrettanto evidente che un super-produttore come Edison, le cui concezioni economico-sociali sono perfettamente identiche a quelle di un Morgan o di un Rockefeller, trasporterà nei soggetti dei suoi film lo stesso modo di interpretare gli avvenimenti della società e i fenomeni di lotta e di emancipazione sociale con cui un Morgan o un Rockefeller interpreterebbero analoghe situazioni interessanti le loro industrie, i loro commerci e i loro complessi di fabbriche e di uffici. Una visione della società, in altri termini, che è arbitraria e unilaterale — e non potrebbe non esserlo. Si vedano alcuni esempi di soggetti di film dell'epoca: del film Essanay *The Eleventh Hour* (*L'undicesima ora*), del 1907, ecco come è sunteggiato il soggetto in un manifesto pubblicitario:

« Un onesto italiano intento a vendere semi di arachide dietro una bancarella viene assalito da un passante prepotente. L'italiano reagisce, ha luogo un corpo a corpo violento, e a un certo punto l'assalitore si abbatte al suolo, colpisce la testa contro il marciapiede e muore. L'italiano viene arrestato, processato e condannato a morte. La moglie inoltra una domanda di grazia al governatore dello stato, il quale però si disinteressa della cosa. La donna torna a casa affranta; i suoi figli decidono di agire. Si recano dal governatore, lo supplicano di concedere la grazia al loro genitore... Infine la generosità innata del governatore viene colpita ed egli consegna la grazia ai due fanciulli. Essi non perdono tempo, si precipitano alle carceri e vi giungono proprio mentre il padre sta per essere condotto alla sedia elettrica; ma la grazia arriva in tempo, all'undicesima ora. Dopo di che la famigliola ricostituita ritorna a casa, e vive tranquillamente d'allora in avanti ».

Risulta chiaro da questo soggetto la posizione degli autori nei riguardi del materiale trattato. Innanzitutto, si procede alla glorificazione della giustizia, alla puntualizzazione della figura morale del governatore. Questo individuo potentissimo, buonissimo, arbitro della sorte dei cittadini, dei lavoratori, rappresenta l'onestà e l'infallibilità della giustizia, cosí come l'avventura toccata al venditore di arachidi — un emigrato per giunta — sintetizza con indubbia chiarezza la posizione di inferiorità morale, di fron-

te alla classe dirigente, dei ceti meno abbienti della popolazione. E l'intervento miracolistico del governatore che concede la grazia « all'undicesima ora », dopo che i figli del condannato sono andati a lui succubi e imploranti, è tipico dell'impostazione paternalistica e puritana cui sono improntate le relazioni fra poveri e ricchi, fra lavoratori e datori di lavoro, negli Stati Uniti capitalisti. Tale posizione traspare con ancora maggiore evidenza da quest'altro soggetto (di un film della Edison del 1905 intitolato *The Ex-Convict, L'ex prigioniero*):

« Un operaio viene licenziato quando risulta che egli è stato alcuni anni in prigione. Egli tenta di trovare un altro impiego ma non vi riesce a causa del suo passato... Mentre ritorna a casa egli salva una bambina di elevata condizione sociale da un automobile che stava per investirla. Rifiuta di dare il suo nome al poliziotto e scompare nella folla. Rientrato nella sua abitazione, si rende conto della sua gravissima situazione economica, e per salvare la moglie affamata e il figlio malato decide di compiere una qualche azione disperata. Ritorna in istrada e chiede l'elemosina, ma nessuno gli dà un soldo; poi, passando davanti a una finestra aperta che dà su una stanza apparentemente vuota, decide di entrare e di commettere un furto per procurare cibo e denaro ai suoi. Sfortunatamente inciampa in un vaso che cadendo richiama l'attenzione dei proprietari e viene catturato dal padrone di casa che lo affronta con una rivoltella. Ma nell'istante in cui stava per telefonare alla polizia, la sua bambina entra nella stanza e riconosce nel ladro il salvatore del giorno prima. Persuade il padre a non consegnarlo alla polizia, per cui quando questa arriva il padrone di casa inventa una scusa qualsiasi, lascia andare il ladro, e il giorno dopo gli spedisce doni e denaro, ottenendo i sentiti ringraziamenti di costui per la generosità e la bontà d'animo dimostrate ».

Anche qui, come si vede, una glorificazione dei ceti ricchi, una giustificazione delle loro azioni e soprattutto una esemplificazione della loro innata generosità. Ma nello stesso tempo appaiono alcuni aspetti assai interessanti della morale americana — che probabilmente gli autori non intendevano affatto presentare — e alcune sintomatiche ammissioni della mentalità conformista e ristretta che ne caratterizza la vita sociale: il lavoratore licenziato e messo al bando dalla società per essere stato una volta in prigione; il fatto che anche se un giorno egli riuscirà a trovare nuovamente lavoro — ma il film parla chiaro: niente lavoro per il protagonista, neppure dopo avere salvato una bambina da morte sicura; solo doni e pietà — lo otterrà non perché ciò sia un diritto riconosciuto dalla Costituzione degli Stati Uniti, ma perché un qualche milionario dal cuore tenero interverrà magnanimamente e paternalisticamente in suo favore.

Abbiamo portato alcuni esempi significativi del come i cineasti americani interpretassero la società e i suoi problemi. Ma analoghi ad essi, per mentalità e per impostazione ideologica, sono decine di altri film del medesimo periodo, simili nel soggetto e simili nella forma (forma primitiva, come è logico: Griffith deve ancora inventare il cinema come arte). I titoli stessi ne rivelano lo spirito e il contenuto: tra i film piú noti si ricordano un *Miser's Fate* (*Il destino del povero*), un *She Won't Pay Her Rent* (*Essa non paga l'affitto*), un *Nobody Works Like Father* (*Nessuno lavora come*

il babbo), un *Neighbors Who Borrow* (*Vicini di casa che chiedon soldi a prestito*), tutti del periodo 1900-1908. Analogo paternalismo contraddistingue il quinquennio successivo (1909-1914), in cui sovente alla pietà per lavoratori, emigrati e diseredati si aggiunge un senso di non celato disprezzo; e talvolta un invito a costoro di lasciare che benessere e ricchezze vadano ai ricchi e di accontentarsi di altri doni, definiti con ipocrisia « molto piú importanti », quali l'amore, la felicità raggiunta attraverso la fede e la religione e cosí via. Film tipici di questa mentalità, che si direbbe piú raffinata, piú scaltra di quella precedente, in quanto considera i poveri degni di miglior sorte dei ricchi, perché ai primi sono concessi l'amore, la fede, la religione, ai secondi solo la tranquillità economica e la stabilità finanziaria, sono *Gold Is Not All* (*L'oro non è tutto*), *More Precious Than Gold* (*Piú prezioso dell'oro*), *As It Is in Life* (*Cosí accade nella vita*).

Nel 1913 si impone David Wark Griffith. Autore fino a quell'anno di film comuni, dalla trama piuttosto banale, egli crea, nel 1914, il primo grande film del cinema americano. Il primo per la forma, per la scoperta di mezzi espressivi straordinari e d'inusitata efficacia, e il primo per il contenuto, per la profondità della tesi. *The Birth of a Nation* (*La nascita di una nazione*) affronta per la prima volta in maniera artisticamente valida argomenti di immediato interesse sociologico, risolvendoli con potenza di ritmo, di narrazione e d'immagini. L'idea del film venne a Griffith in seguito alla lettura di uno scenario che era stato tratto da un celebre romanzo del reverendo Dixon: *The Clansman.* Griffith si entusiasmò al soggetto, vi aggiunse elementi di un altro libro del medesimo Dixon (*The Leopard's Spots*) e creò un'opera poderosa, di ampio respiro, di indubbia efficacia. Ma creò altresí uno dei film piú faziosi, falsi e tendenziosi di tutto il cinema americano, e forse mondiale. *The Birth of a Nation* racconta la guerra di Secessione che oppose i Nordisti democratici, antischiavisti e progressivi ai partigiani del Sud degli Stati Uniti, negrieri, antiabolizionisti e agrari. Griffith tiene apertamente per i Sudisti, per il Ku-Klux-Klan; e a costo di falsare la realtà storica, effettua una imponente, entusiastica e arrabbiata rivalutazione del Sud, dei membri della famigerata associazione di linciatori e di assassini di negri, denigrando spietatamente la razza negra e i combattenti degli eserciti nordisti, bianchi e negri, facendoli apparire gente priva di morale, di onestà e di serietà, sforzandosi di presentarli come ubriaconi e violenti. *The Birth of a Nation,* nonostante le facilmente dimostrabili storture storiche e cronologiche, conteneva brani di una tale efficacia da influenzare in senso negativo gli spettatori meno preparati e coscienti. Prova ne sia il successo straordinario che il film ottenne in America, quando esso venne proiettato in tutto il paese con un lancio pubblicitario mai visto prima d'allora. Il successo e l'influenza di *The Birth of a Nation* furono tali, che le associazioni democratiche delle grandi città industriali del nord (con Boston alla testa) organizzarono imponenti manifestazioni di protesta — sulla stampa, mediante comizi, con il lancio di manifestini nei cinematografi — alle quali si unirono tutti i cittadini progressisti (bianchi e negri) d'America. Griffith stesso intervenne nelle polemiche violentissime che il film suscitò. Si mantenne naturalmente sulle proprie posizioni, insorse contro i suoi avversari in nome della li-

bertà dell'arte e dell'autonomia del cinematografo. Ma egli stesso probabilmente si rese conto della tendenziosità assurda della sua tesi, tanto è vero che in un film successivo *Hearts of the World,* (*Cuori del mondo*) del 1918 tentò di recedere dalla sua posizione antinegra, inserendo nel film una scena in cui un soldato bianco del corpo di spedizione americano in Europa abbraccia sul campo di battaglia un soldato negro morente.

Intolerance è il secondo grande film di Griffith, di gran lunga superiore al primo per dispendio di mezzi e per metraggio. Qui Griffith, quasi inspiegabilmente, passa dal conservatorismo agrario e reazionario di *The Birth of a Nation* a un progressismo abbastanza pronunciato e indubbiamente sincero. Il film, attraverso i suoi quattro episodi, tre ambientati in epoche storiche trapassate, il quarto sviluppato e risolto in epoche moderne, imposta un problema vastissimo e imponente: quello dell'intolleranza, che col trascorrere dei secoli è stata la causa di tutti quanti i mali dell'umanità, e lo risolve nell'ambito di un idealismo romanticizzante ma non privo di uno spirito apertamente democratico. Griffith, che indubbiamente è influenzato dalla guerra mondiale che si combatte in Europa, ed è seriamente preoccupato per la possibilità che essa coinvolga pure gli Stati Uniti, si oppone coraggiosamente a ogni forma di violenza individuale od organizzata, spezza una lancia in favore della comprensione reciproca e della pace. *Intolerance,* che sul piano artistico accanto a brani magnifici e ad osservazioni psicologiche accuratissime rivela uno squilibrio notevole tra le varie parti che ne costituiscono l'ossatura, sul piano ideologico risente, pur conservando una linea coerentemente progressista, di una concezione utopistica e vagamente umanitaria, tipica degli intellettuali pacifisti dell'epoca, che compromette seriamente l'attendibilità e la consistenza sociale della sua tesi.

Accanto ai film di Griffith (che in seguito realizzerà, con *Broken Blossoms, Giglio infranto,* il suo film piú bello e piú umano) si sviluppa nella produzione cinematografica americana una tendenza sempre piú spiccata a portare in numerosi film la guerra che si combatte in Europa, e, in seguito all'intervento americano, le conseguenze volutamente esagerate dell'intervento stesso nei riguardi della vittoria alleata. Fenomeno sociale importantissimo, la guerra è vista in vari modi dai produttori e dai registi del cinema americano, prima che essa coinvolga direttamente l'America; ma è vista in un modo solo dopo l'intervento del 1917.

Nei primi anni del conflitto, la nota dominante è un pacifismo sostanzialmente analogo a quello di *Intolerance.* Si prenda, ad esempio, il film *Neutrality* (1915). In esso si vedono un francese ed un tedesco, entrambi residenti in America, che nonostante la guerra che si combatte fra i due paesi rimangono ottimi amici. *Civilisation* di Thomas Ince, film assai noto in quegli anni, predicava il ritorno dello spirito di Cristo sulla terra e proponeva una generale pacificazione degli animi. Da un lato, dunque, un idealismo astratto e moralistico, dall'altro un velato ma evidentissimo spirito campanilistico e nazionale, che poneva l'America al di sopra delle parti contendenti e le faceva assumere il nobile ruolo del piacere. Man mano però che il conflitto aumenta d'intensità ed appare chiara alle classi dirigenti la necessità per l'America di entrare in guerra allo scopo di

salvaguardare i propri interessi e difendere i mercati stranieri da una eventuale supremazia tedesca, l'impostazione generale dei film sulla guerra cambia radicalmente. Si comincia a proporre in termini concreti, inequivocabili la necessità di armarsi, di essere pronti a respingere aggressioni straniere (e quando si diceva straniero, in quel senso, si intendeva tedesco): si andava creando, insomma, anche attraverso il cinematografo, una psicosi bellica e interventista che non mancò di portare i suoi frutti. Il violento e bellicista *The Battle Cry of Peace* è il film tipico di questa tendenza. Il suo produttore, J. Stuart Blackton, acceso nazionalista, dichiarò in una conferenza all'Università di California: « Ho voluto, con questo film, fare propaganda affinché gli S. U. entrassero in guerra: era questa la mia unica intenzione... ». Ma presto i produttori, e Plackton prima degli altri, si resero conto che gli americani, nonostante la propaganda accesamente nazionalista che si andava facendo, non rispondevano ancora con la dovuta intensità agli appelli guerrafondai ed isterici che loro si andavano rivolgendo. E allora trasformarono alquanto la tesi dei loro film bellicisti, la resero piú abile, meno evidente: e inserirono la guerra in film meno impegnativi, meno nazionalisti, ricorrendo a temi di piú facile accettazione da parte del pubblico, come la presa in giro dei pacifisti, la presentazione di una vita militare divertente e piacevole, la prospettiva di facili conquiste sentimentali con l'aiuto dell'uniforme. Tipici di questa tendenza i film *In Again, Out Again, Motherhood, A Man Without a Country, Flying Torpedo.* E quando, all'inizio del 1917, gli Stati Uniti entrarono in guerra, Hollywood non ebbe alcuna difficoltà a trasferire, con le poche modifiche che si resero necessarie, la formula dei film bellicisti dei mesi precedenti nel nuovo clima e nelle nuove esigenze propagandistiche create dall'intervento. Alla necessità di armarsi e di prepararsi contro un'eventuale aggressione si sostituisce l'esaltazione del soldato americano, la glorificazione del suo decisivo intervento nella battaglia, la « barbarizzazione » del nemico. E contemporaneamente, alle commedie gradevoli di astuta propaganda interventista si sostituiscono analoghe commedie a intreccio, d'impostazione romantico-sentimentale, con un soldato americano e una ragazza francese riconoscente e abbordabile quali inevitabili protagonisti. La guerra è una cosa assai bella e piacevole, in questi film; e se qualche sofferenza pur si riscontra, da parte delle truppe « yankee » durante la battaglia e la vita di trincea, essa è senz'altro accettabile e sostenibile se quale compenso c'è poi il facile e sostanzioso amore di qualche ragazza che attende a pochi chilometri di distanza. Ma accanto a questi film di evidente e artificioso svisamento della guerra, si svilupperanno timidamente alcuni tentativi di presentare il conflitto e la vita delle prime linee nei loro aspetti reali, veristici, e di inquadrare, accanto agli eroismi e alle gesta romantiche dei soldati anche le loro sofferenze, le loro privazioni. Cosí, agli innumerevoli *The Spirit of '17, Vive la France, A Call to Arms, Draft 258, Berlin via America, My Own United States, Patria, War and Woman* si contrappongono alcuni film coraggiosi e realisti, tra i quali fanno spicco un film di Christy Cabanne, *The Slacker,* in cui si esamina con comprensione e con precisione psicologica la figura di un soldato americano

stanco della guerra e della lontananza da casa, e sopratutto il celebre *Charlot Soldato* di Charlie Chaplin (ottobre 1918).

Chaplin da parecchi anni — e per parecchi anni ancora — domina colla sua personalità l'orizzonte del cinema « sociale » americano. Nei numerosi film comici realizzati dal 1913 al 1918 per conto di varie case (Keystone, Essanay, Mutual) egli si preoccupa prevalentemente di creare, e in seguito di rafforzare, il personaggio « Charlot », s'impadronisce di una straordinaria raffinatezza psicologica e tende a diventare padrone di propri mezzi espressivi. Fino al 1918, in altri termini, Chaplin, pur ambientando le proprie disavventure in luoghi reali e chiaramente individuabili, pur lavorando su un materiale che è tutto permeato della realtà sociale di quei tempi, sembra dare maggior rilievo ai fattori ritmo, movimento, comicità di situazioni. Ma nel 1918, anno in cui viene assunto dalla First National, e negli anni successivi fino all'avvento del sonoro (e in misura minore anche dopo), Chaplin approfondisce l'umanità dei personaggi, ne accentua l'individuabilità sociologica portando in primo piano la realtà della vita di tutti i giorni, le difficoltà della lotta contro la miseria e la sfortuna. I film della First National (*Vita da cani, Charlot Soldato, Idillî nei campi, Una giornata di piacere, Il monello, Idle Clas, Giorno di paga* e *Il pellegrino*), sono dei capolavori di chiarezza, di psicologia, di indagine sociale e satirica; e in questa forza di contenuto trovano al tempo stesso uno straordinario vigore formale, una nitidezza di ritmo ed una essenzialità d'immagini che non si riscontreranno con altrettanta evidenza nei film a lungo metraggio della United Artists. E' probabile che il segreto della straordinaria riuscita dei film First National risieda anche in un fattore squisitamente tecnico, nella brevità cioè di queste pellicole, che consentirebbe a Chaplin di esprimere la sua concezione filosofica del mondo nello spazio di poche centinaia di metri, un migliaio al massimo, a tutto vantaggio della chiarezza e della precisione di fatti e personaggi e, senza cadere nel rischio di disperdere le sue idee in inutili prolissità. Certo è che i pur bellissimi *A Woman of Paris, The Gold Rush, The Circus* e *City Lights* nonché i film sonori *Modern Times, The Great Dictator* e *Monsieur Verdoux,* peraltro chiarissimi sociologicamente, risentono di alcuni squilibri di montaggio che in parte smorzano l'efficacia della loro satira.

L'immediato dopoguerra americano è caratterizzato da alcuni fenomeni sociali di notevole interesse. Sinteticamente, essi si possono raggruppare intorno ad alcune posizioni fondamentali ben definite, anche se tale schematizzazione può comportare il pericolo di effettuare talune inesattezze. Innanzitutto, all'euforia romantico-nazionalista degli anni di guerra si andava gradualmente sostituendo la sensazione che la vittoria lungi dal rappresentare la concretizzazione degli ideali di giustizia e di democrazia che si erano assunti come vessillo durante la guerra, era servita soprattutto ad assicurare ai capitalisti di Wall Street il dominio dei mercati mondiali e ai fabbricanti di armi e di materiale bellico margini larghissimi di profitto. Questo nuovo orientamento dell'opinione pubblica americana, che avrebbe dovuto portare la maggioranza del popolo su posi-

zioni di aperto progressismo e su una nuova visuale dei problemi della società, rimase viceversa allo stato di potenzialità per il duplice motivo che, mentre da un lato il partito al potere durante la guerra era quello che, per la particolare topografia politica americana, si definiva progressista — il che non a torto lo accomunava, nei giudizi dell'opinione pubblica, alla responsabilità di avere sacrificato gli ideali per cui la guerra si sarebbe dovuta fare a interessi mercantili di gruppi facilmente identificabili — dall'altro tale partito compromise definitivamente la propria posizione nell'immediato dopoguerra, quando fallí nel rendersi conto delle nuove esigenze sociali della popolazione, favorendo nel contempo con sempre maggiore insistenza gli interessi di tali gruppi capitalisti. Questo duplice « handicap » dei radicali portò di conseguenza l'opinione pubblica su un terreno di aperto reazionarismo sociale e politico. In secondo luogo, si andava sviluppando una violenta e indiscriminata campagna contro le innovazioni sociali che erano state introdotte in Russia dopo l'abbattimento del potere degli zar, e di riflesso contro ogni forma di organizzazione politica o sindacale che sia pure vagamente fosse ritenuta « socialista ». Queste, grosso modo, le linee della situazione politica americana negli anni dell'immediato dopoguerra.

Il cinema, sin dall'inizio, fu in prima linea nell'attuazione e della propaganda antisocialista e di quella che accompagnò il « revival » del conservatorismo politico e sociale.

« I film verranno usati per combattere la propaganda bolscevica: questa decisione venne presa ieri nel corso di una riunione alla quale partecipò anche il signor Lane, Segretario di Stato per gli affari interni... Egli sottolineò altresí l'opportunità che l'industria cinematografica si organizzasse rapidamente per far conoscere al paese lo spirito della storia americana quale esso appare nelle tradizioni di Lincoln ».

Cosí scrive il *New York Times* del 12 gennaio 1920. All'indomani, i produttori di Hollywood si misero alacremente al lavoro, e nell'ordine di idee tracciato dai rappresentanti del governo nella riunione di Washington, realizzarono tutta una serie di film la cui tesi passava dal piú sfrenato e sciocco antibolscevismo (analogo del resto all'« antibarbarismo » tedesco degli anni di guerra), attraverso una gamma di sfumature e di generi, a film la cui posizione ideologica era abilmente mascherata da trame gradevoli e divertenti. Si tengano presenti, tra i numerosi film di questa tendenza, *Bolshevism on Trial* (*Il bolscevismo alla prova*), tratto da una novella del reverendo Dixon, l'autore del soggetto di *The Birth of a Nation*, intitolata significativamente *Comrades* (*Compagni*); *The New Moon* (*La nuova luna*), il cui protagonista bolscevico appare un essere ripugnante, corrotto, pusillanime e violento; *Dangerous Hours* (*Ore pericolose*), in cui si tentava — alquanto puerilmente per la verità — di dimostrare come il comunismo fosse una calamità per chiunque ne venisse contaminato — dallo studente alla vecchia zitella, dal vagabondo prepotente alla prostituta; *The Undercurrent* raccontava la storia — sviluppata in numerosi altri film dell'epoca — del soldato che ritorna dalla guerra, viene « allettato » dai rossi, si unisce ad essi per un certo tempo, ma alla fine, sdegnato dagli intrighi dei suoi amici comunisti e incoraggiato anche da

una graziosa e romantica ragazza antibolscevica, apre gli occhi e denuncia alla polizia un « colpo » degli ex-amici.

A questo tipo di film si può accostare un altro gruppo, assai numeroso, di opere in cui, se la posizione ideologica è lievemente diversa, in quanto non si assume un atteggiamento cosí rigido e dogmatico, si raggiungono però risultati di maggior rilievo. Si fa appello, in questi film, ai lavoratori e ai padroni affinché si uniscano per combattere il loro unico nemico (il bolscevismo, naturalmente), abbandonando i primi le organizzazioni sindacali filosocialiste, i secondi ricorrendo a una maggiore « bontà d'animo » nei riguardi dei propri dipendenti, affinché questi trovassero piú agevole il compito di uscire in massa dai sindacati. A questo genere appartengono film come *The Right to Happiness* (*Il diritto alla felicità*), *Democracy, The Vision Ristored, The Other Half* (*L'altra metà*), *A Child for Sale* (*Un bambino è in vendita*), *The Little Church Around the Corner* (*La chiesetta della strada accanto*), *The Dwelling Place of Light* (*Il luogo in cui è la luce*). Film a tinte fortemente moralistiche, che dietro al loro apparente astrattismo idealista celano l'intenzione di presentare ai lavoratori i ricchi, i padroni come degli individui nobili e umani, sofferenti pure essi, pieni di problemi e di difficoltà alla pari dei poveri e dei meno abbienti.

Altri importanti problemi sorsero però nella società americana alla fine della guerra, a prescindere da situazioni di carattere prettamente politico e sindacale. Al deciso slittamento verso destra della prassi politica, si contrappone — come osserva anche il Jacobs nel suo *Rise of the American Film* — un orientamento genericamente progressista, ma di tipo chiaramente anarcoide, della morale pubblica (« reazionarismo nella vita politica ed economica, e rivoluzionarismo nell'attitudine nei riguardi dell'etica », Jacobs, opera citata). In primo luogo, un capovolgimento dei temi riguardanti il sesso, un nuovo atteggiamento nei riguardi delle tradizioni familiari e borghesi (la famiglia, l'onestà, il dovere, la religione). Per quanto riguarda il sesso, e quindi il matrimonio, si nota una corsa sfrenata all'emozione violenta, alla vita disordinata, al predominio assoluto dei sensi su ogni altro valore umano: il divorzio, pertanto, viene incoraggiato e giustificato, permettendo esso di spezzare vincoli diventati troppo deboli per ammettere una vita sessuale assidua e continuata. Nel cinema, questa corsa al sesso, all'anticonformismo isterico e violento del « sex-age » e del « jazz-age », si materializza in film al cui centro sta lo sgretolamento degli aspetti spirituali dell'amore e la conseguente supremazia dei rapporti fisiologici (*Male and Female, The Miracle Man, Bluebird's Eighth Wife, Sex Flapper Wife, The Amateur Wife*), e film che esaltano il divorzio come unico mezzo per giungere a un rinnovamento e a un rinvigorimento della vita sessuale (*Honeywoon Flat, Husbands for Rent*). In questa nuova tendenza si inseriscono vigorosamente i film di von Stroheim sul matrimonio e sul sesso, specialmente *Foolish Wives, Blind Husbands* e *The Merry Widow,* che denunciano con toni violenti, spesso ferocemente caricaturali, queste nuove attitudini del costume americano. (Qualche sporadico tentativo di riportare l'opinione pubblica sulle precedenti posi-

zioni di tradizionalismo puritano, sulla condanna morale del divorzio, sull'importanza della famiglia e del focolare domestico nel matrimonio — *For Better, For Worse, Why Change Your Wife, Fool's Paradise* — non conduce a risultati di efficacia sociologica e morale).

La corsa al sesso, dunque: e parallelamente la corsa alle emozioni violente, la corsa all'alcool. Fino a che si giunge, negli ultimi anni di questo decennio postbellico, al proibizionismo. Un tipico esempio, questo, della mentalità puritana delle classi dirigenti degli Stati Uniti, della loro ricerca affrettata e superficiale di rimedi inutili e controproducenti. Col proibizonismo, lo spaccio degli alcoolici, da aperto, divenne clandestino; si organizzò su basi illegali e criminali. Un po' dappertutto, nelle città americane, sorsero e si svilupparono bande di *gangsters*, di fuorilegge al servizio dei mercanti di liquori. Il fenomeno, da localizzato e sporadico, divenne generale; assunse un carattere di importanza eccezionale nella vita pubblica americana. E il cinema se ne interessò, dando origine al genere di film *gangsters* che tanta influenza esercitò su tutto il cinema d'oltre oceano degli ultimi anni del muto e dei primi del sonoro. I film di *gangsters* di questo decennio — vale a dire fino al 1929 — non raggiungono la serietà e la sincerità sociologica degli analoghi film del decennio successivo: tuttora in essi predomina il sesso, la violenza spettacolare e gratuita, il gusto quasi infantile per le sparatorie, le fughe in automobile e le carneficine. Sono film, in ultima analisi, che si riallacciano per lo spirito se non per la forma e per il contenuto, ai *sex-films* del medesimo periodo. Tuttavia, poiché per necessità evidenti di attendibilità geografica si è costretti ad ambientare le vicende nei luoghi in cui esse abitualmente si svolgono nella realtà, cioé nei bassifondi, in case sordide e in bar clandestini, essi sono i film del periodo che contengono il maggior numero di elementi realistici e naturalistici. A questa tendenza appartengono opere significative come i film di *gangsters* di Joseph von Sternberg (*Underworld, The Drag Net, The Docks of New York, Thunderbolt*), il film di Milestone *The Racket,* il noto film di Lon Chaney *The Unholy Toree,* tutti anteriori al 1929, e muti.

Con questo genere di produzione (a cui bisogna naturalmente aggiungere tutta la serie degli innumerevoli film che volutamente trascurano la realtà attuale e i problemi della società contemporanea, o ponendoli in secondo piano o addirittura eliminandoli, come nei film « escapisti », nelle commedie musicali, e nei film comici non satirici, i film della decadenza del comico) si giunge all'anno della crisi economica. C'erano stati, è vero, alcuni registi che avevano realizzato (a prescindere dalle esperienze abbastanza valide dei film *gangsters*) opere assai dignitose e decisamente progressiste. Ma di questi registi, che nel decennio 1919-1929 sono alle loro prime regíe, parleremo in seguito.

Il 1929 è uno degli anni piú importanti della storia americana. La gravissima crisi economica, che in America piú che altrove investí vastissimi strati della popolazione, in tutti i campi e in tutte le attività, da quella politica a quella economica, culturale e morale, non mancò di porre in primo piano presso le categorie di persone maggiormente colpite l'attua-

lità e l'urgenza di riforme sociali ed economiche. Su questo terreno di discussioni, di polemiche, di battaglie giornalistiche e politiche ebbe facile presa il programma ideologico ed economico del candidato alla Presidenza Franklyn D. Roosevelt, il quale nel novembre del 1932, esattamente tre anni dopo lo scoppio della crisi, venne eletto Presidente e introdusse nella vita politica americana un nuovo sistema economico: il *New Deal,* basato su una piú democratica impostazione dei problemi sociali.

Il cinema, come tutte le altre industrie e come tutte le altre arti, risentí in misura notevole degli effetti della crisi e del *New Deal,* sotto il suo duplice aspetto di industria e di cultura. Sul piano economico, la crisi non portò conseguenze immediate: proprio in quegli anni, infatti (1927 e seguenti), l'invenzione del sonoro e la sua applicazione ai film sotto forma di musica e di parole attirò al cinema nuove masse di spettatori non ancora venuti ad esso e permise ai produttori di Hollywood di ritardare di alcuni anni la crisi medesima. Al 1932 risale l'epoca in cui anche il cinema ebbe ad affrontare la sua dura battaglia per l'esistenza, per il mantenimento delle proprie posizioni negli Stati Uniti e all'estero. La battaglia, come era prevedibile, fu vinta con una certa facilità, ma richiese le sue vittime: numerose sale di spettacolo furono in quegli anni chiuse, diverse case di produzione fallirono, altre si fusero in grossi monopoli e « combines ». Piú interessanti ed impegnativi, invece, i mutamenti che la crisi apportò alla cultura cinematografica, al soggetto e all'impostazione dei film, alle tendenze di produttori e registi. I disastri economici del 1929 e del 1930 e il successivo avvento del *New Deal* rooseveltiano, avevano profondamente trasformato le esigenze morali e filosofiche del pubblico, avevano affinato il suo senso di critica sociale, lo avevano posto in definitiva su un piano di relativo contatto con la realtà. Al *sex-age* e al *jazz-age* si sostituiscono gradatamente anni di maggiore interesse dell'americano medio, del cittadino che in misura piú o meno rilevante è stato colpito dalla crisi, per problemi e argomento di indagine sociologica. Tutto questo porta ad un capovolgimento dell'ideologia generale dei film di questo secondo decennio (1929-1939): nel senso che se prima della crisi la costante specifica della produzione è una posizione di arbitraria unilateralità nei riguardi della realtà sociale, ora una piú ampia autonomia espressiva, un maggiore spirito di critica e di anticonformismo caratterizza i film « sociali » americani. Ciò non significa che necessariamente lo schema d'impostazione dei film sociologi sia obbiettivo, che di punto in bianco si passi da un rovescio della medaglia all'altro: significa semplicemente che i personaggi che sono protagonisti dei film, gli ambienti in cui essi agiscono, i rapporti fra essi e la società che li circonda e di cui sono parte integrante, sono visti e interpretati con un maggiore senso delle proporzioni, con una piú spiccata aderenza alla realtà.

Si è visto, nei film a soggetto direttamente o indirettamente sindacale, politico, del decennio precedente che gli argomenti trattati subivano inevitabilmente deformazioni arbitrarie e dettate a interessi facilmente individuabili. E anche quei registi (Milestone, Vidor e pochi altri) che non seguivano questa corrente quasi generale, mostravano di evitare l'impostazione di tali problemi e ricorrevano a temi che senza cadere nel reazio-

narismo e nella mediocrità della produzione corrente consentissero loro comunque di esprimere una concezione anticonformista e sostanzialmente democratica del mondo (Milestone, tra i film realizzati prima del 1930, aveva diretto un interessante film di gangster, *The Racket,* che si distingueva sopratutto per pregi ambientali e psicologici; mentre Vidor, se pur realizzò nel 1928 il suo capolavoro, *The Crowd,* in cui si affrontava con coraggio il tema della disoccupazione, negli altri film di questo periodo non approfondisce eccessivamente la sua indagine della società). Dopo la crisi invece, colla miseria e la disoccupazione che pongono d'un tratto il cittadino americano di fronte alla necessità di organizzarsi, di lottare per un avvenire migliore, i produttori di Hollywood, incoraggiati anche dalla politica democratica della « Roosevelt Administration », dimostrano una maggiore sensibilità nel trattare tali argomenti e lasciano ai registi una maggiore libertà nella scelta e nello svolgimento dei soggetti. In tal modo — e anche tenendo nel dovuto conto il numero sempre crescente di produttori indipendenti che sorgono a fianco alle grosse case di produzione — si spiega come un numero non indifferente di film sia intonato a uno spirito apertamente democratico e riformista. Si potrà giustamente osservare: eppure se ne sono visti in questi anni dei film antidemocratici, antiprogressisti, conservatori, film come *Red Dust,* improntati al medesimo antibolscevismo dei precedenti *Bolshevism on Trial* e simili; film che denunciavano ogni forma di organizzazione sindacale e indiscriminatamente colpivano le associazioni politiche filosocialiste; film di aperta propaganda militarista e imperialista. D'accordo: i film conservatori non sono scomparsi, tutt'altro: c'è stato però un sostanzioso mutamento dei rapporti di forze, in questi anni del dopocrisi. E ove prima esistevano quasi esclusivamente film antiprogressisti e antisindacali, ora si viene sviluppando una vigorosa corrente di film che difendono le conquiste del lavoro e della democrazia newdealista (fermo restando il punto che una parte notevolissima della produzione americana continua a non essere né reazionaria né progressista, almeno nel senso che generalmente si suol dare a questi termini, ma è semplicemente una produzione « escapista », comico-sentimentale, musicale, ecc.).

Ai film della paura antibolscevica, e della propaganda paternalistica contro i sindacati si contrappongono ora opere come *Taxi, Millions like Us, The Wave, Sinners in Paradise, The Jury's Secret, She Loved a Fireman, Tiger Shark, Slim,* in cui i protagonisti sono dei lavoratori, spesso dei disoccupati, che con sempre maggiore coscienza si rendono conto delle loro responsabilità di classe e intravvedono nello sciopero, nell'azione organizzata, spesso addirittura nella decisa opposizione allo « scabbing », al crumiraggio, il metodo piú efficace per ottenere il riconoscimento dei loro diritti. *The Jury's Secret,* ad esempio, narra di uno sciopero scoppiato in una fabbrica, e oltre a presentare con simpatia la figura del protagonista, leader dell'agitazione, espone con semplicità e senza concessioni di tipo paternalistico le intollerabili condizioni che furono causa dello sciopero. *She Loved a Fireman,* di John Farrow, che narra l'amore di una ragazza per un pompiere e le disavventure cui essa va soggetta per l'impossibilità di sposare il suo uomo, data la loro povertà, suscitò vivaci reazioni della

stampa di destra, che arrivò perfino a dichiarare (*New York Times*, 1° gennaio 1938) trattarsi « di un film esasperatamente plebeo ». *Tiger Shark* denunciava le penose condizioni dei pescatori delle tonnare.

Il cinema americano di questo periodo non si limita però ad una rivalutazione delle figure dei lavoratori e a una giusta analisi della loro situazione e dei loro rapporti coi datori di lavoro. Accanto a questi argomenti di carattere politico-sindacale, esso affronta parallelamente altri temi, piú specifici e meno generali dei precedenti in quanto maggiormente definiti in una certa direzione. Particolarmente interessanti, in questo senso, i film cosiddetti carcerari, in cui si espongono con crudezza d'impostazione e con brutalità d'immagini talune storture del sistema carcerario americano, talvolta anche dei metodi giudiziari. Questi film « carcerari » sono sovente tra i piú forti e sinceri del cinema americano: non tanto per la profondità e la chiarezza della critica sociologica, che quasi mai raggiunge consistenza polemica e si limita ad esporre dei dati di fatto senza trarre delle conclusioni e formulare dei rimedi, quanto per l'anticonformismo con cui sono impostati i personaggi e il coraggio con cui vengono affrontate le situazioni socialmente piú delicate. *I Am A Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*) di Mervyn Le Roy (1932) espone con crudezza d'immagini e senza concessioni legalitarie la brutalità con cui in talune prigioni americane sono trattati i detenuti: il film peraltro non va oltre questa ardita esposizione e tralascia di individuare con precisione le cause e i rimedi di tale situazione. Piú approfondito in questo senso è il film *Mayor of Hell*, in cui si vedono chiaramente e senza possibilità di equivoci i direttori di un riformatorio per minorenni esercitare i piú disonesti mestieri e i ricatti piú delittuosi. Accanto a questa denuncia di ingiustizie e corruzione che imperano in molti istituti penali, alcuni film di analogo soggetto si soffermano con maggiore attenzione sul problema della rieducazione dei detenuti, sulla responsabilità che incombe sui dirigenti delle carceri e dei riformatori circa la creazione cosciente e graduale di una nuova personalità e di una nuova morale in chi è stato vittima della propria debolezza. *The Big House*, ad esempio, e ancora *Ladies in the Big House*, *The Last Mile*, *San Quentin*, *Penitentiary* (1935), *Alcatraz Island*, *Blackwell's Island*, *Women in Prison* e *Condemned Women*, piú che sulla brutalità dei direttori sono centrati sulla figura morale e psicologica dei detenuti e proclamano la necessità che tali individui vengano restituiti alla società in condizioni tali che si possa legittimamente contare sul loro sincero tentativo di condurre una vita onesta e di lavoro. Manca però in questi film un'impostazione esatta e sociologicamente rigorosa dei metodi di rieducazione, che troppo spesso sono visti da un aspetto eccessivamente individualistico e moralistico e che non tengono conto delle reali condizioni della società in cui questi ex-criminali dovranno rifarsi una vita; le difficoltà cui costoro andranno incontro, in altri termini, sono sproporzionate alla rieducazione superficiale e spesso illusoria e paternalistica che essi hanno ricevuto in carcere. Inoltre la tesi di questi film risente di un vizio notevole di impostazione tematica: manca infatti completamente una visione coerente delle cause effettive che hanno spinto questi uomini — e queste donne, come nel caso di *Ladies of the Big House*, *Women in Prison* e

Condemned Women — a commettere azioni criminose e a porsi al di fuori della legge. E anche film come *Mary Burns Fugitive,* di William Howard, *You Only Live Once* (*Sono innocente*) di Fritz Lang, *You and Me* (*Tu ed io*) ancora di Lang, *Parole* e *Girls on Probation,* che pure contengono un'interpretazione piú accettabile delle ragioni intime della delinquenza da un lato, della rieducazione intelligente e progressista dei carcerati dall'altro, si sdiluiscono e perdono efficacia in prolisse e improbabili ricerche di giustificazioni moralistiche e conformisteggianti. Un altro filone del cinema sociale americano di questo decennio si interessa diffusamente, ma di rado con efficacia polemica, di storture e corruzioni in altre pubbliche istituzioni che non siano le carceri e i riformatori: il sistema giudiziario, per esempio, e di riflesso il linciaggio e ogni forma di condanna illegale e pseudo-legale. Importante, tra i film giudiziari, il noto *Winterset* (*Sotto i ponti di New York*) di Alfred Santell, tratto da un dramma di Maxwell Anderson e basato sulla iniqua condanna degli anarchici di origine italiana Sacco e Vanzetti, che tutta l'opinione pubblica americana fu concorde nello stigmatizzare. Il film di Santell, appunto, e in precedenza il dramma di Anderson, s'inserirono nel complesso di manifestazioni di protesta che seguirono il verdetto del tribunale (non poche furono, allora, le persone, anche autorevolissime ed influenti, che gridarono al linciaggio). *Fury* (*Furia*) di Fritz Lang, invece, e *They Won't Forget* (*Vendetta*) di Mervyn Le Roy, entrambi del 1937, affrontano il tema del linciaggio direttamente, senza sottintesi, e con esplicita condanna.

E ancora: film satirici e polemici (una polemica non troppo approfondita, però, una satira a fior di pelle) su certi funzionari non molto solerti ed onesti, sulla corruzione e l'incompetenza di alcuni uffici governativi. *Washington Masquerade* (1933) racconta alcuni episodi della vita pubblica e privata di un vecchio senatore, sedotto da una donna scaltra e per lei dimentico dei doveri di onestà e di discrezione che competono a un senatore; *The Dark Horse* e *Convention Spy* (entrambi del 1934) denunciano in termini espliciti le manipolazioni dei politicanti in periodo elettorale (sono ovvii i riferimenti alle elezioni presidenziali del 1932, quelle che condussero alla vittoria di Roosevelt); *The President Vanishes* (1934) di William A. Wellman rivela il retroscena d'interessi e di ambizione che si cela dietro alla vita politica, e attacca con inusitata violenza i profittatori e gli speculatori (in particolar modo i fabbricanti d'armi e i mercanti di munizioni, che in una scena del film vengono visivamente paragonati a un branco di avvoltoi). A questa tendenza appartengono anche numerosi film dell'italo-americano Frank Capra, che porta il suo spirito aperto e mediterraneo in soggetti di iniziale, ma non sempre mantenuta, impostazione anticonformista e democratica. Interessanti sopratutto, come studio di caratteri e di costume, *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) e i successivi *Meet John Doe* (1941), e *The State of the Union* (1947).

Si sviluppa nel contempo il filone piú forte e rappresentativo del cinema americano: il genere *ganster,* che, come abbiamo visto, nasce ed assume consistenza negli anni che precedettero la crisi. Allora le costanti specifiche di tale genere furono l'imponenza spettacolare, la mania dei col-

pi di scena e il *sex-appeal*. Ma dopo il 1929 le cose cambiano. Innanzitutto, il gangsterismo raggiunge in questo periodo lo stadio del suo massimo sviluppo, anche perché lo stato di disagio economico generale costringe molti disoccupati a darsi alla malavita per disperazione o per necessità. In secondo luogo, la maggiore attenzione di registi e produttori per temi di interesse sociologico e la conseguente ricerca di soluzioni socialmente valide agli interrogativi piú assillanti del momento, portano anche la tematica del film *gangsters* su un piano di approfondimento umano, psicologico e sociale. Si cercano le radici del gangsterismo non piú in fenomeni di isterismo collettivo, di paranoia e di follia di uno o di molti, bensí in ragioni intrinseche allo sviluppo e alle contraddizioni della società, in motivi direttamente collegati cogli ambienti in cui esse hanno origine. Il *gangsters* dei film di questo periodo non è piú un pazzo o un caso patologico; è tale perché la società lo costringe ad esserlo, per esigenze che sono di volta in volta economiche, morali, psicologiche. Inoltre si cominciano a vedere, dietro alle bande che sparano ed effettuano i colpi briganteschi, le forze che sorreggono il gangsterismo, che in esso trovano vigore e ragion d'essere; i commercianti di birra, i proprietari degli « speakeasies », dei locali clandestini per la vendita di alcoolici, appaiono sempre piú spesso in primo piano in numerosi film. A questa maggiore serietà, sia psicologica che sociologica, fa riscontro altresí un rinnovato e mai prima d'allora raggiunto vigore narrativo. Opere come *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *City Streets* (*Le vie della città*, Rouben Mamoulian, 1931), *Little Caesar* (*Piccolo Cesare*, Mervyn Le Roy, 1930), *The Public Enemy* (*Il nemico pubblico n. 1*, William A. Wellman, 1931) tuttora sono considerate tra le piú belle del cinema sonoro americano. (Nel 1934 il film *gangster* entra in crisi, a causa dei violenti attacchi che contro di esso furono sferrati da parte di varie associazioni clericali e moralistiche — e tra esse la celebre *Legion of Decency* — le quali imputavano al film *gangster* di non essere riuscito a stroncare il gangsterismo e pertanto lo ritenevano, con un paradossale errore di valutazione, corresponsabile del suo rigoglioso sviluppo. Da allora, produttori e registi si preoccupano di realizzare film il meno realistici possibile, per non incorrere nelle rimostranze dei capi di quelle solerti società per la morale. Oppure sostituiscono al mito *gangsters* il mito G-Man, il mito poliziotto. Con risultati tutt'altro che trascurabili sopratutto nei due film di William Keighley *Special Agent* e *G-Men* — ma nettamente inferiori per stile, per forma e per contenuto ai migliori esempi del film *gangster*).

Sono ancora da citare, per esaurire questo periodo del cinema « sociale » americano, i due filoni, per molti aspetti analoghi, di film che anziché denunciare od esporre particolari situazioni negative della società americana, procedono ad una esemplificazione di possibili rimedi, rispettivamente di conquiste attuate dal governo nei vari campi di attività sociale. Tra i primi (rimedi contro la crisi e la disoccupazione) si distinguono schematicamente tre tendenze principali: film che propongono di risolvere i problemi piú assillanti attraverso una unione compatta di tutte le forze morali e spirituali dei cittadini — la famiglia, il dovere, il senso dell'onestà — e trascurano in generale un approfondimento sociologico dei

problemi stessi (*This Side of Heaven, Looking Forward, The Poor Rich, In the Money, Three Cornered Moon*); film che suggeriscono l'attuazione di una forma dittatoriale spinta, di pretta ispirazione fascistica, come toccasana di tutti gli acciacchi e di tutte le storture (l'esempio piú noto di questa tendenza è il film di Gregory La Cava *Gabriel over the White House*, in cui agisce uno strano tipo di presidente degli S. U. che per sanare la disoccupazione richiama alle armi tutti i disoccupati, per eliminare il gangsterismo trasporta tutti i *gangsters* su un'isola deserta e li abbatte a raffiche di mitra, per ottenere il pagamento dei debiti di guerra impressiona i delegati stranieri facendoli assistere a imponenti manovre militari); un terzo rimedio centrato da opere cinematografiche è rappresentato dal cosidetto « ritorno alla terra », ove la vita all'aria aperta, lontana dalle tentazioni e dalle esasperazioni tayloristiche delle grandi città, e la coltivazione dei campi appaiono il sistema piú efficace per risolvere i problemi economici. *State Fair* di Henry King, *Beloved, Our Daily Bread* di King Vidor (che al cinema sociale americano aveva in precedenza dato alcune opere assai impegnative, quali *The Crowd, Hallelujah* e *Street Scene*), *Stranger's Return* del medesimo regista sono gli esempi piú interessanti di questo ritorno alla terra visto dal cinematografo. Ma anche in questo caso, la soluzione proposta risente di un vizio sostanziale d'origine: non è ammissibile, infatti, affrontare i problemi e le difficoltà insite nella vita industriale e ultrastandardizzata, prescindendo *tout court* da tale vita e passando di punto in bianco a un'utopistica esistenza all'aria aperta. E' una soluzione che appare affrettata e sopratutto gratuita.

Le realizzazioni dell'amministrazione newdealista rooseveltiana non diedero origine a film a soggetto di qualche rilievo; crearono bensí una vigorosa e interessante scuola di documentaristi e di cineasti progressivi i quali in alcuni ottimi film documentari esaltarono — senza peraltro cadere nella retorica e nel campanilismo nazionalista — le cose positive e concrete attuate dal governo americano negli anni del dopocrisi. Due società sopratutto si segnalarono nella produzione di documentari naturalisti a sfondo sociologico: la *Contemporary Historians* di Joris Ivens (il famoso autore di *Zuiderzee*), e la *Frontier Films*, di cui facevano parte Paul Strand, Leo Hurwitz, Lionel Berman, John Howard, Robert Stebbins, David Wolf, Eugene Hill e Irving Lerner. Inoltre va ricordato Lorentz Pare, altro eminente documentarista, il quale per conto del governo realizzò due magnifici documentari agricoli sulle bonifiche effettuate dalla « Resettlement Administration » (Amministrazione delle bonifiche) del governo, uno sulle disastrose conseguenze delle siccità e sui provvedimenti presi dal governo (*The Plough That Broke the Plains, L'aratro che solcò la pianura*) e un altro sui lavori effettuati da tecnici governativi per combattere le dannose erosioni del Mississipí (*The River, Il fiume*). Questi due documentari, realizzati rispettivamente nel 1936 e nel 1938, rappresentano quanto di piú efficace ed artisticamente valido si sia fatto in America nel campo del documentario educativo-sociologico.

Gli avvenimenti politici internazionali andavano nel frattempo assumendo gli estremi di una crescente preoccupazione. In Europa e in Asia,

il fascismo mussoliniano ed hitlerista e l'imperialismo giapponese avvicinavano sempre di piú il pericolo di una nuova guerra mondiale. Man mano che tale pericolo si acuisce, l'atteggiamento dei cineasti americani nei confronti dei temi « guerra » e « pace » registra un brusco mutamento. Fino al 1936 si erano prodotti, con una certa frequenza, film pacifisti o d'impostazione genericamente antiguerrafondaia. Dopo il famoso *All Quiet on the Western Front* (*All'ovest niente di nuovo*) di Lewis Milestone, prodotto nel 1930, c'erano stati altri film di dignità artistica che avevano affrontato tale problema, risolvendolo nell'ambito ed entro i limiti di un generico ma sincero pacifismo. *Journey's End* e *Dawon Patrol* (quest'ultimo di Howard Hawks) del 1930, *The Man I Killed* (1932), *Doomed Battalion, The Lost Patrol* (John Ford, 1932), *The Man Who Reclaimed His Head* (1933), *A Farewell to Arms,* tratto dal romanzo di Hemingway nel 1934 e *Private Jones,* tanto per citare i film piú noti, attaccano la guerra nei suoi vari aspetti e pongono in primo piano, centrandone l'assurdità, la vita dimessa e di sacrifici dei soldati in tempo di guerra. Ma in seguito, colla situazione internazionale che diventa oltremodo critica (guerra civile in Spagna, conflitto cino-giapponese in Asia, patto di Monaco, « Anschluss » dell'Austria e invasione della Cecoslovacchia) e con il progressivo aumentare dell'eventualità che la conquista dell'Europa da parte dei nazisti e della Cina da parte dei giapponesi possa pregiudicare gli interessi economici americani, la posizione dei cineasti cambia decisamente orientamento. Da film pacifisti si passa a film militaristi (*Annapolis Farewell, Flirtation Walk, West Point of the Air, Navy Blue and Gold, Shipmates Forever*) di esaltazione dell'americanismo, che pur essendo impostati in senso superficialmente antifascista ed antidittatoriale, rivelano un aperto spirito reazionario ed imperialista.

Le guerre in Cina e in Spagna, dal loro canto, e gli avvenimenti successivi derivati dalla crescente minaccia dell'hitlerismo, polarizzano l'interesse di molti produttori e servono da spunto egregio per ambientare avventure melodrammatiche e romantiche e per creare una parvenza di interesse da parte del pubblico per argomenti di respiro commerciale e spettacolare, anch'essi intesi peraltro a impostare la necessità per gli Stati Uniti e le democrazie di armarsi e di prepararsi a un conflitto. Film come *Exiled to Shanghai* (1937), *Daughter of Shanghai, International Settlement* e *West of Shanghai* per la guerra cino-giapponese, *The Last Train from Madrid* (*L'ultimo treno da Madrid*) per la guerra di Spagna, *Casablanca* per quanto concerne il pericolo nazista in Europa sono film di svago dozzinale ma sotto sotto pongono in guardia gli americani contro la possibilità di attacchi stranieri. A questi film si contrappongono alcuni rari esempi di cinema impegnativo e democratico sugli avvenimenti di maggiore gravtà internazionale. Anche in questo campo, la palma spetta ai documentaristi delle scuole citate, dalla Frontier Films alla Contemporary Historians di Joris Ivens: *The Spanish Earth* di Ivens, *Return to Life* e *Heart of Spain* della Frontier Films (entrambi realizzati da Herbert Kline) sulla guerra civile spagnola; *The 400.000.000* di Ivens sulla situazione in Cina, e *Crisis* sull'aggressione hitleriana in Cecoslovacchia, illuminano con esattezza e con rigore dialettico le condizioni politiche, sociologiche e mi-

litari dei vari paesi considerati. Tra i film a soggetto, limitatamente al conflitto spagnolo, c'era stato, nel 1938, l'interessante *Blockade* (giunto in Italia dieci anni dopo con lo strabiliante titolo di *Marco il ribelle*) di William Dieterle, in cui a una posizione genericamente progressista e filo-repubblicana si aggiungeva un tendenziale e non sempre giustificato pacifismo astratto e anarcoide, che contribuiva a confondere le idee degli spettatori meno preparati e a creare dei dubbi sulla effettiva giustezza della causa per cui combattevano gli antifascisti. Sui pericoli dell'hitlerismo, invece, si erano pronunciati con chiarezza Anatole Litvak nel 1939 col suo *Confessions of a Nazi Spy* (*Confessioni di una spia nazista*), Charlie Chaplin col *Dittatore* (1940), e a piú riprese anche i registi austriaci emigrati alcuni anni prima in America: Fritz Lang con *Man Hunt* (*Duello mortale*) del 1941, in cui si narra di uno strano attentato a Hitler e delle drammatiche avventure che seguono, ed Ernst Lubitsch con *To Be or not to Be* (*Vogliamo vivere*), film satirico antinazista, la cui tesi però si perde in un eccessivo diluimento della satira e della polemica a favore dell'intreccio, come già accadeva nell'anticomunista *Ninotchka* (1939).

L'otto dicembre 1942 scoppia la guerra fra Stati Uniti e patto tripartito; e come era da prevedersi, alla dichiarazione di guerra fa seguito l'inizio di una vasta e organizzata produzione di film di propaganda bellica, di esaltazione dell'intervento americano e delle gesta dei combattenti U.S.A.: film perfettamente analoghi da un lato alle pellicole di guerra del 1917-1918, a prescindere dalla tecnica, che è mutata, e da una maggiore abilità narrativa e psicologica; dall'altro ai film di propaganda che si erano sviluppati negli anni immediatamente precedenti il conflitto e che avevano come argomento principale avventure eroiche, eroicomiche o romantiche ambientate nella Spagna e nella Cina delle guerre civili, nell'Europa minacciata dai nazisti. Sono cambiati i luoghi e i tempi, i protagonisti ora sono soldati o aviatori americani invece che profughi e cospiratori antifascisti; ma lo spirito di questi film è lo stesso. Notevoli, peraltro, alcune eccezioni, riallacciabili ai citati film di Lang, Dieterle e Chaplin, in cui la guerra perde le caratteristiche di retorica e romantica disinvoltura che le vengono conferite nei film di propaganda di produzione corrente, e assume invece un tono di maggiore aderenza realistica e di piú sincero e sofferto verismo — un verismo che sovente rasenta il fatalismo. *Thirty Seconds over Tokyo* (*I prigionieri di Satana*) e *A Walk in the Sun* (*Passeggiata al sole*) di Lewis Milestone, *The Story of G. I. Joe* (*Forzati della gloria*) di William A. Wellman, *Back to Batan* (*Gli eroi del Pacifico*) di Edward Dmytryk guardano la guerra non con gli occhi del propagandista bensí con quelli del fante, dell'aviatore e del marinaio che vivono la vita dimessa e sordida della prima linea e della guerra combattuta.

Durante la guerra, gli argomenti di impegno sociologico erano passati in sottordine per cedere il posto alla guerra e alla propaganda; e anche i registi migliori, come si è visto, attingono durante quegli anni al filone della guerra antinazista, spesso traendone risultati notevoli. Il cinema del dopoguerra, ad opera di alcuni ottimi registi di Hollywood (Wyler, Dmy-

4

tryk, Kazan) ricomincia ad affrontare temi di approfondimento sociale ed umano, centrando in particolar modo problemi collegati colla fine della guerra, col ritorno dei reduci e col loro riassestamento nella vita civile. Molto si è detto — anche su questa rivista — di questa tendenza del cinema americano del dopoguerra, e sulla corrente del cosiddetto « neorealismo » che trova le sue piú felici espressioni nei film prodotti da Rochemont e ambientati nei luoghi in cui l'azione dei film — quasi sempre tratta da episodi realmente avvenuti — si suppone abbia avuto svolgimento. Su film come *The Best Years of Our Lives* di Wyler, *Till the End of Time* e *Crossfire* di Dmytryk, *Boomerang* e *Gentlemen's Agreement* di Kazan, *The Gangsters, Brute Force* e *Naked City* del produttore Hellinger esiste ormai tutta una letteratura e non ci sembra necessario di rinfocolare polemiche e discussioni sull'argomento. Si potrà osservare tuttavia come tali film d'impostazione nettamente progressista ed anticonformista si debbano sviluppare su un terreno disagevole e disseminato di difficoltà pratiche considerevoli: la fine della guerra infatti coincide con uno slittamento verso destra assai piú pronunciato che nel precedente dopoguerra, e porta ad uno spiccato rinvigorimento della propaganda conservatrice, antisocialista e reazionaria. Si spiega in tal modo la nota inchiesta contro l'attività « comunista » dei cineasti di Hollywood e il conseguente processo intentato contro numerosi registi e soggettisti di sinistra; si spiegano le difficoltà contingenti cui sono soggette le poche case di produzione indipendenti che sono sorte dopo la guerra, e che nella maggior parte dei casi sono costrette a cessare ogni attività e a vendere tutte le azioni al migliore offerente (l'esempio piú clamoroso è quello della « Liberty Films » di Capra, Wyler e Stevens, fondata nel 1945 e fallita l'anno seguente). Si spiegano le dichiarazioni e le reazioni verbali sempre piú frequenti, da parte di cineasti democratici, contro tale imbavagliamento dell'autonomia del film (Dmytryk, Goldwyn). Ma si spiega altresí il numero relativamente esiguo di film realisti e sinceri, in ultima analisi « sociali », prodotti a Hollywood negli ultimi anni. Né si intravvede, all'attuale stato di cose, la possibilità concreta che la situazione muti radicalmente, nel prossimo futuro, per quanto concerne il rapporto numerico tra film di interesse sociologico effettivo e film di assoluta nullità culturale ed umana se non addirittura di aperto spirito sciovinista e conservatore. Per cui, salvo fatti imprevisti, negli anni a venire spetterà ancora a pochi cineasti coraggiosi e anticonformisti portare sullo schermo gli aspetti piú assillanti ed attuali della vita sociale americana.

Tom Granich e Fausto Salvadori

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

LEWIS JACOBS: *The Rise of the American Film,* Harcourt, Brace and Company, New York 1939.

FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini ad oggi,* Bianco e Nero, Roma 1939.

Del linguaggio mimico-gestuale

La teoria di Marcel Jousse

L'unica fonte di studio del presente saggio (1) è il quaderno n. 4, vol. II, degli Archivî di filosofia pubblicati, prima della guerra, dall'editore Beauchesne di Parigi. Il quaderno raccoglie gli studi di psicologia linguistica del glòttologo francese Marcel Jousse. Esso è davvero un testo completo ed esauriente, non solo delle ricerche dell'autore sull'originale linguaggio mimico-gestuale dell'umanità e su quello orale che gli è succeduto, ma anche di quelle dei piú insigni teorici della psicologia linguistica, sulla base di fatti concreti rigorosamente e sperimentalmente osservati.

Quando durante l'ultima guerra ebbi occasione di approfondire tutta questa vasta materia trattata dal Jousse, provai subito l'impressione che i suoi elementi potevano esser messi alla base della storia stessa del linguaggio cinematografico, fondato proprio su quel complesso mimico-gestuale che ha preceduto nella storia dell'umanità l'apparizione di quello orale, verbo-motorio.

Pubblicai cosí, sulla rivista *Cinema,* un paio di articoli sull'argomento. L'ultimo corso della guerra mi ha poi precluso ogni ulteriore apporto a questo interessante argomento. Ritornato assai piú tardi a tali studi, hò pensato riassumerli organicamente nel presente saggio, ove è contenuta anche la materia delle mie precedenti ricerche.

Per la chiara intelligenza delle quali antepongo le conclusioni essenziali degli studi di Jousse:

1) Il linguaggio mimico-gestuale precede nella storia dell'umanità quello orale verbo-motorio.

2) Tale linguaggio è assai piú vicino dell'altro al significato delle cose, del mondo esterno e dei nostri sentimenti.

E se è solo per criteri di pratica utilità che la voce è divenuta il piú saliente dei mezzi di espressione, lo svalutare quello *gestuale* in confronto dell'altro *verbale* equivale a discreditare l'originale a favore della copia.

La prima di queste conclusioni riguarda la storia del linguaggio mimico-gestuale.

La seconda ha una sua validità estetica.

Vedremo la storia del film, nei 50 anni di vita, concentrare, come in

(1) L'autore ha svolto lo stesso tema, il 30 aprile 1949, al Corso di Filmologia tenuto presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma.

un microcosmo, l'arabesco di questa evoluzione fino al punto di confluenza dei due filoni, del linguaggio mimico-gestuale e di quello orale, da cui nasce la fisonomia stessa del moderno cinema.

I

Per Jousse l'essere vivente è un complesso di gesti.

Ogni sua cellula è un'accumulatore di energia che defraga perpetuamente e ad intervalli biologicamente equivalenti. L'originale linguaggio mimico-gestuale è perciò diretto a far passare attraverso il repertorio dei nostri gesti, i nostri sentimenti in quelli delle persone con cui vogliamo comunicare.

La prima fase del linguaggio mimico-gestuale è quella della mimica riflessa. Questo principio può essere enunciato cosí: alle modificazioni del corpo, provocate dal mondo esterno, corrispondono altrettante disposizioni a reagire nella stessa maniera.

Ad ogni ricezione in presenza dell'oggetto, dice il Wundt, il nostro corpo reagisce per una gesticolazione piú o meno visibile che tende ad imitarlo. Noi siamo, conferma Bourgues, come certe sensitive le quali, nutrite in un terreno magro, diventano cosí dinamogene da ripiegarsi anche se nelle loro vicinanze si parla sotto voce. E S. Tommaso nel «De Anima: *Oportet igitur quod sensus corporaliter et materialiter recipiant, similitudinem rei quae sentitur.*

Una specie di cinematografo involontario e persistente costituisce dunque la prima fase della nostra esistenza, come è stato giustamente osservato. Il cinema si rivela, cosí, un istinto della umanità assai prima dello *specifico* che tiene alla scoperta del suo proprio mezzo meccanico.

L'esempio piú vicino a questo clima è dato dalla vita del ragazzo. Se i ragazzi esprimono le emozioni con energia straordinaria, ciò è perché essi reagiscono esclusivamente e senza correzione all'eccitamento attuale. La loro facoltà di registrare è senza esempio. Nei loro giuochi vi è un bisogno irresistibile di realizzare tutto ciò che loro suggerisce l'immaginazione. Essi si trasformano letteralmente negli oggetti e nelle cose che li circondano.

Per converso, presso gli adulti sono le mani che, secondo Keller, rappresentano il dispositivo piú perfetto per l'estrinsecazione inconscia dei nostri stati d'animo. Non solo la mano, per i suoi gesti, è cosí facile a riconoscersi come il volto, ma ancora rivela i suoi segreti piú apertamente ed inconsciamente.

Si può essere padroni delle proprie attitudini, ma la mano sfugge a tale autorità: essa si abbatte e diviene passiva quando lo spirito è depresso, mentre i muscoli si tendono quando il cervello è eccitato ed il cuore contento.

Un romanziere — lo Zweig — ha scritto su questo argomento una pagina piena di profonda suggestione. Nel romanzo *Ventiquattr'ore della vita di una donna* la protagonista descrive l'atmosfera di una sala da giuoco:

« A quest'epoca, ella dice, io trovavo poco interesse alla monotonia dei volti indifferenti, fino al giorno in cui mio marito, di cui la chiromanzia era la passione particolare, mi suggerí una maniera del tutto nuova di vedere e molto piú interessante, eccitante, e suggestiva, che quella di restare piantata al tavolo a guardare gli altri con indolenza: essa consisteva nel non considerare i loro volti, ma solo il quadrato del tavolo e, su questo, il movimento delle mani dei giocatori.

Io non so se anche voi vi siete divertiti qualche volta a contemplare il quadrato verde dove la palla oscilla tra numero e numero e dove all'interno delle casette quadrangolari, dei pezzi di carta moneta e dei dischi di argento cadono come una semenza, che il rastrello del *croupier* miete di un colpo secco, o spinge, come in un cestello, verso il vincitore.

La sola cosa che varia in queste prospettive sono le mani: la moltitudine delle mani chiare, agitate o ancora in attesa attorno alla tavola verde. Tutte hanno l'aria di essere in agguato al bordo di un antro sempre variabile, ciascuna come una belva pronta a scattare, ciascuna con la sua forma e colore, le une nude, le altre armate di anelli e di sonanti catene, le une pelose come di bestie selvagge, le altre flessibili, arcuate come anguille, ma tutte traversate da una forte tensione e vibranti di immensa impazienza.

Mi era fatto di pensare ad un campo di corsa ove i cavalli eccitati sono appena trattenuti acché non si lancino prima del momento stabilito: perché è proprio cosí che le mani dei giocatori si sollevano o si irrigidiscono. Esse rivelano per la loro maniera di prendere o arrestarsi l'individualità del giocatore: tese ad artiglio denunciano l'uomo cupido, larghe, il prodigo, calme il calcolatore, tremanti l'uomo disperato. Cento caratteri si tradiscono con la rapidità del lampo nel gesto che si fa per prendere il danaro, sia che uno lo sfiori o l'altro ne sgretoli i mucchi, sia che alfine un giocatore esaurito, fermando la mano stanca, lasci i rotoli scorrere sul tappeto ».

Questa cosí esatta e palpitante descrizione del grande romanziere è valsa a trasformare l'arena del tappeto verde in *uno schermo ove sono proiettati dei primi piani di movimenti di mani.*

Infatti Zweig dichiara questo spettacolo — possiamo dire cinematografico — piú appassionante del teatro e della musica.

Jean des Vignes-Rouges estende questo studio agli occhi (*Je lis dans les yeux*) e ai gesti (*Je lis dans les gestes*). Anche in questi due piccoli volumi le osservazioni curiose ed impreviste, ma sempre impostate con sufficiente rigore scientifico, completano l'esame del repertorio espressivo giungendo sino all'esame dei gesti incompiuti e delle apparenti impossibilità o assenza di gesti.

E' noto che il Lefèvre considera la mimica corporale come il calco plastico e sculturale dell'essere mimato e della sua azione. Il recente studio di Ernesto De Martino sul *Mondo Magico* ci apprende che in certe condizioni il corpo umano, reagendo come una pellicola cinematografica esposta alla luce, è addirittura capace di registrare una rappresentazione che è solamente mentale e che non trova alcun riscontro nella realtà esterna:

come il formarsi sulla pelle di una macchia rossa a forma di stella in uno speciale soggetto sonnambulico.

In questo caso di dermografismo suggestivo non basta, dice il De Martino, solo osservare che il formarsi della stella è dovuto all'eccitazione di uno o piú nervi vasomotori, ma occorre riconoscere l'intervento di un pensiero che coordina queste eccitazioni. L'origine rappresentativa di tali fenomeni ci pone davanti ad un caso di mimica comandata, in cui il *soma,* per ripetere la definizione di S. Tommaso, riceve la somiglianza della cosa o del fatto che sente, indipendentemente dal suo esteriore verificarsi e solo in virtú di una suggestione mentale.

Ma questo è certamente un caso limite.

Tutti i movimenti riflessi, chiarisce il Ribot, formano la trama su cui la coscienza disegna i suoi richiami.

I tipi di questa stampa vivente si compongono in una coreografia davvero geniale che esegue le figure elementari di una danza mimica, suggerita inconsciamente, dalle esperienze esterne ed interne del soggetto.

Se si prende la parola danza nel largo senso che aveva presso i greci, osserva Emmanuel, questo stato di danza mimica riflessa e involontaria è il vero fondo perpetuo dell'umanità. E la stessa musica è adoperata non in funzione propria, ma in quanto modula e accompagna l'arabesco mimico che i soggetti inconsciamente compongono. Cosí, secondo la bella espressione del Verrier, ogni lavoro ha la sua canzone appropriata.

I rematori che sulle galere manovrano in cadenza seguendo i ritmi del flauto, gli operai dell'arsenale che in Russia lavorano al suono della fisarmonica, l'oratore che scandisce i periodi al ritmo dei gesti, sono dei danzatori e cioè dei mimici involontari. La potenza del ritmo, intesa come *cadenza gestuale,* era poi cosí universale che Epaminonda fece costruire le mura di Messene al suono dei flautisti che marcavano i gesti dei lavoratori. Del pari Lisandro fece demolire quelle del Pireo al suono del flauto. E ai nostri giorni, nei paesi di Oriente, Africa ed Asia, durante i pesanti lavori di mietitura o di carico dei cammelli, la mimica involontaria dei lavoratori è sempre accompagnata da musica.

II

In un secondo momento questa mimica diviene *volontaria.* Il Dumas meglio degli altri enuncia i dettagli di questa seconda fase del linguaggio mimico, con una cosí aderente precisione da potersi la sua esposizione definire un completo repertorio di recitazione, sullo schermo, all'epoca del film muto:

« Del riflesso facciale della soddisfazione e della gioia noi facciamo il sorriso convenzionale che utilizziamo come un gesto. Era all'origine una semplice reazione meccanica, ma siccome questa reazione si produce sotto l'influenza della gioia, noi ne abbiamo fatto per la semplice imitazione di noi stessi, il segno volontario di questa emozione. Nella vita sociale esistono altri esempi di questa trasformazione volontaria come la contrazione della fronte quale segno dell'attenzione, volontariamente riprodotto quan-

do vogliamo ascoltare, oppure l'abbassamento delle connessure labiali in segno di tristezza, volontariamente riprodotto quando vogliamo esprimere lo sgradimento. Cosí pure l'atto di simulare il disgusto e torcere la bocca è sinonimo di fastidio, mentre il passare la mano sulla fronte alzando le spalle equivale a dimenticare ».

In questa seconda fase l'originario senso cinematografico dell'umanità da istintivo e incosciente è dunque divenuto logico e cosciente.

III

Nella sua terza fase questa facoltà volitiva diviene *abbreviatrice* e *combinatrice* (Dumas). Se per raggiungere la reviviscenza di un ricordo lontano noi dovessimo ripristinare l'intera serie dei gesti che gli sono legati, la nostra vita sarebbe assorbita dal nostro passato, al punto che non vi sarebbe possibilità di vivere. Per queste necessità ellittiche della espressione il segnale minimo mira a cogliere *un sol momento* dell'azione che vuole esprimere.

Cosí il gesto di togliersi il cappello designa l'uomo presso quasi tutte le popolazioni dell'Africa, quello di comporre la mano a forma di coppa vuol dire l'acqua presso le tribú della nuova Guinea, l'altro di agitare le mani tra le gambe aperte il passaggio del fiume tra molte tribú dei Boschimani.

Non è chi non veda l'importanza di questa ultima fase *abbreviatrice* la quale rappresenta il fiore stesso della espressione cinematografica, la sua funzione poetica in senso stretto, il nucleo espressivo che è veramente alle basi della sua potente facoltà simbolica ed allusiva.

Cosa è infatti la tecnica dei *migliori istanti* inventata o per lo meno coscientemente usata da D. W. Griffith, se non il principio di questa facoltà abbreviatrice applicata all'intera azione cinematografica e non al singolo complesso gestuale?

« Non è necessario, egli dice, a proposito della esperienza classica del film *Enoch Arden,* che ciascuna scena sia in sé finita e conclusa alla maniera teatrale, e che tutto sia registrato dall'obbiettivo. Basta che di ciascuna sia ripreso il *momento essenziale* per integrare la continuità interiore del film e dargli la sua propria durata ». Cosí in Griffith il concetto di ripresa del *migliore istante* diviene l'affermazione fondamentale del concetto di scelta che sempre piú presiede alla libera attività del regista creatore.

Quanto alla funzione *combinatrice* si può dire che in essa risieda l'essenza stessa del montaggio, attraverso il quale nasce il ritmo del film, che consiste appunto nel combinare insieme pezzi di pellicola isolatamente girati, ciascuno dei quali rappresenta un quadro.

Del duplice senso di tale facoltà abbiamo ormai l'esempio in due nozioni ordinarie della tecnica cinematografica. La quale è *abbreviatrice* nello *stacco,* che è la cesura o interruzione di una immagine in movimento di cui il regista conserva solo la durata necessaria all'espressione; *combinatrice* nell'*attacco,* tra due quadri, di cui il secondo — dice il Pasinetti — sia parte o ampliamento del primo o contiguo rispetto al primo.

Non bisogna però credere che i tre gradi dell'espressione mimica riflessa, volontaria, abbreviatrice, determinino un anullamento della forma oltrepassata. Quella che con termine crociano potremo definire una circolarità del processo, rende possibile il ritorno di ciascuna e la coesistenza di tutte.

IV

Questa esposizione avrebbe però solo un carattere di cultura storica e nulla ci direbbe circa la perfetta attuale validità estetica della espressione mimico-gestuale se noi non ci accingessimo a documentarci, su questi due punti enunciati da Jousse:

1) Esiste una fondamentale indifferenza teorica del subietto a servirsi di questi o quegli organi per mimare l'azione.

2) Questo linguaggio mimico gestuale è in certi casi assai piú vicino al significato profondo delle cose e dei sentimenti, dell'altro che si esprime, prima, attraverso la forma orale e poi attraverso quella scritta del linguaggio parlato: in guisa che lo stile orale e quello scritto dovrebbero essere considerati come la degradazione millenaria della spontaneità del gesto mimico, attraverso cui l'uomo era capace di esprimere tutto il reale con una ricchezza e finezza di risultati che oggi ci sembrano incredibili.

V

Il primo punto che tiene all'indifferenza teorica del soggetto nel servirsi di questi o quegli organi, per mimare l'azione, è racchiuso in questa enunciazione di Jousse: « se la voce è divenuta il piú saliente dei mezzi di espressione, ciò è avvenuto per ragioni di pratica utilità, come per esempio allo scopo di supplire allo svantaggio del mezzo mimico impossibile a grandi distanze o nell'oscurità ».

Il Verriest ha il difetto di enunciare questo punto su un piano troppo brutalmente empirico, quando dice che i muscoli della bocca non sono affatto piú vicini all'anima di quelli degli altri movimenti volontari cui appartengono. Sul piano filosofico tale affermazione va agevalmente rettificata affermando che la intuizione può esser calata, senza nulla perdere della sua freschezza, nella espressione mimica anziché in quella affidata al sistema laringo-boccale.

Anche su questo punto il pensiero di Benedetto Croce vale a chiarirci definitivamente le idee: « noi abbiamo il torto » egli dice « di dare alla parola espressione un significato troppo ristretto assegnandolo alle sole espressioni che si dicono verbali, laddove esistono anche espressioni non verbali, tutte quante da includere nel concetto di espressione che abbraccia perciò ogni sorta di manifestazione dell'uomo, oratore, musico, pittore o altro che sia ». In questo *altro che sia* non si può non includere l'espressione mimico-gestuale che è alle basi del fatto cinematografico.

Su questo punto la documentazione di Jousse è imponente e le attestazioni degli esploratori che concernono diversi tipi di società primitive sono formalmente irrefutabili.

Il linguaggio mimico gestuale è diffuso su tutta la faccia del globo anche oggi e questa asserzione è confermata da tutti coloro che lo hanno studiato (Ribot). Esso esiste come mezzo di comunicazione tra tribú dell'Africa o dell'America che non parlano la stessa lingua; quasi tutti gli esploratori hanno potuto constatare il giuoco di questi segni mimici che essi scambiavano qualche volta per segni massonici!

In Australia, riferisce Gillen, è interdetto alle donne vedove di parlare, per dodici mesi di seguito e durante questo tempo esse comunicano solo attraverso il linguaggio gestuale. Esse diventano cosí abili da servirsene anche quando possono adoperare il linguaggio orale. Piú di una volta, quando vi è nel campo una riunione femminile, regna un silenzio perfetto e ciò nonostante le donne intrattengono una conversazione animata, solo per mezzo delle loro dita. E riescono a parlare cosí velocemente da vincere in rapidità lo stesso linguaggio parlato. Si cita il caso di una donna molto vecchia che non parlava da oltre venticinque anni, e che si esprimeva solo attraverso la mimica.

Levy-Bruhl conferma che questo linguaggio è diffuso in tutta l'America del Sud, ove diverse tribú, di cui ciascuna non comprende la lingua dell'altra, restano per giornate intere a parlare e raccontarsi nei piú minuti particolari storie di ogni genere solo attraverso le espressioni del loro volto e il giuoco delle mani.

Un repertorio sottile e completo di gesti designa gli esseri viventi, gli oggetti, gli atti, i movimenti dei quadrupedi, degli uccelli, dei pesci, nonché la maniera per catturarli. Persino le armi sono minuziosamente descritte attraverso i gesti che l'uomo fa quando se ne serve.

« Noi, dice Dugas, abbiamo osservato che questi muti parlatori conoscono tutti i passaggi intermedi della gesticolazione essenziale » (come una volta gli attori del cinema muto). Non c'è stato fisiologico o psichico, istintivo o sopravvenuto, che si riferisca alla vita organica o a quella spirituale, che si esplichi nei dominii di un senso o di un altro, che non si trasformi in rappresentazione semiologica attraverso questa autentica cinematografia di gesti.

Il carattere universale di questo linguaggio è dimostrato attraverso la famosa esperienza di Mallery, il quale condusse al Collegio Nazionale dei sordomuti di Washington sette indiani facendo mimare contemporanea questi e i sordomuti. Bene: i due complessi riuscirono a spiegarsi perfettamente. Si può dunque addirittura dedurre che il linguaggio mimico fondamentale dell'umanità sia unico, e che i sistemi particolari ne rappresentino, per cosí dire, il dialetto.

Presso i cinesi, infine, gli stessi caratteri dell'alfabeto sono dei piccoli quadri in cui rivive un gesto normale. Essi non dicono, per esempio, che l'imperatore è morto ma che l'imperatore è crollato e il carattere rappresenta una montagna che sprofonda nell'abisso.

L'esempio moderno piú curioso è, poi, dato dal modo come il regista tedesco Karl Grüne (autore di *Strada*) ebbe a scoprire la sua vocazione per l'arte dello schermo.

Durante la guerra, racconta il Vincent, egli era stato prigioniero di un campo di concentramento assieme a militari di tutti i paesi di cui non co-

nosceva la favella. Per pigrizia o indifferenza, Grüne non era mai riuscito ad assimilarsi il loro idioma. Però, subendo, anziché cercando la loro compagnia, egli si abituò a comprendere il loro pensiero attraverso i gesti e le espressioni del volto. Grüne veniva cosí a scoprire un linguaggio nuovo di comunicazione umana in cui l'espressione era formulata dai gesti e dalla mimica anziché dalle parole. Quando la guerra finí, Grüne, che era stato attore ed a cui le ferite impedivano di continuare la carriera, si diede con convinzione alla regía cinematografica, sicuro di aver compiuto verso di essa la piú originale iniziazione.

VI

Sul secondo punto, che cioè il linguaggio mimico gestuale sia in molti casi piú vicino al senso profondo delle cose dei sentimenti e dei fatti, la documentazione va ricercata piuttosto nel confronto tra la forma orale e quella scritta del linguaggio parlato.

Non ci limiteremo allora a constatare che il linguaggio mimico gestuale sopravvive a quello orale, ma osserveremo che esso rimane alle sue basi *già durante la fase parlata* ma *quando ancora la scrittura non esiste.*

Solo piú tardi, afferma il Varriest, succeduto per finalità pratiche e mnemoniche l'impiego della grafia, colui che di essa si serve usa prevalentemente la subordinazione propria degli schemi sintattici, in cui l'intelligenza, dice il Bergson, cristallizza in forme definite la realtà, mutilandola, frazionandola, perdendola come reale per impadronirsi di ciò che le può servire per dominarla meglio, secondo i bisogni della propria prassi. Questa realtà originaria è invece ancora integra, vivente, totale e immediata, nel linguaggio orale, quando in esso sussiste ancora l'originale impalcatura mimica.

Di ciò Vendryes dà un primo esempio.

Ove lo scrittore è capace di costruire una frase come questa: « Ho incontrato alla stazione quell'uomo, che ora vedete là basso, sulla spiaggia », il compositore orale dirà: « vedete quell'uomo là basso? — Egli è seduto sulla spiaggia — Ebbene io l'ho incontrato alla stazione ».

Qui la maniera di esprimersi è ancora la recitazione gestuale dell'azione. Ed è infatti quella che avrebbe seguito un regista cinematografico del film muto:

a) Campo lungo della spiaggia con uomo seduto.

b) Piano medio dell'uomo seduto.

c) Sovrimpressione, e cioè accoppiamento di due immagini una sull'altra. In questo caso, di quella dell'incontro dell'uomo alla stazione, su quella dell'incontro sulla spiaggia.

Per converso, osserva il Goguillot, quando il linguaggio del parlatore è già dominato dagli schemi sintattici della forma scritta, egli ne seguirà la forma logica. Qui il parlatore dice « il cane caccia la lepre » laddove lo schema del gesticolatore è « *la lepre — il cane — caccia* ». Al quale il cinema rimane fedele facendoci prima vedere il quadro della lepre che corre, poi l'altro del cane che la segue, e infine lepre e cane ripresi nella stessa inquadratura per dar l'idea dell'inseguimento.

Ma in entrambi i casi l'espressione cinematografica, ripristinando le leggi profonde della gesticolazione spontanea, assai piú aderenti alla vita di quelle del linguaggio laringo-boccale, costituisce un ritorno all'indietro che è un progresso; il quale ci dà un senso piú spontaneo e immediato della realtà esterna come di noi stessi e cioè il senso della prodigiosa ricchezza dei mezzi di espressione cinematografici capaci di cogliere direttamente l'immediata realtà.

Avendo, cosí, la potenza della parola dei limiti indiscussi, il vero ruolo del cinema è venuto formandosi proprio al di là di questi limiti, oltre i quali essa si rivela impotente.

Ed ecco accanto ai molti fatti che si riferiscono alla comune esperienza ancestrale dell'umanità, l'esperienza modernissima della poesia simbolista. Essa è la prova piú recente della profonda insoddisfazione del poeta di fronte alla prostituzione delle parole e all'incapacità dell'espressione verbale sancita in questo definitivo riconoscimento di Valery: « Tutto ciò che è necessario dire coi versi è quasi sempre impossibile a ben dire ».

Questa insoddisfazione, mentre costringe i poeti ad imporsi i problemi piú ardui ed ermetici, sembra già l'appello verso gli orizzonti di un'arte nuova, il cui strumento non sia piú il verbo. Infatti lo stile di Mallarmé trabocca ad ogni incontro dei piú delicati presentimenti di essa.

La sua frase, scrive Thibaudet, è un mosaico di gesti il cui luogo è la durata e non lo spazio.

Il suo sforzo di abolire anche in prosa lo stile oratorio segna il prevalere di quella attività ellittica, *abbreviatrice* e *combinatrice,* che abbiamo visto il cinema improntare al linguaggio mimico gestuale. Infatti egli solo considerando la disposizione tipografica delle parole sulla pagina bianca, mira a costruire un poema essenzialmente visuale, tagliandosi i ponti con tutto il suo passato di poeta della parola.

Di questo poema la nostra grande Eleonora Duse ha avuto la chiara intuizione. Là ove dice che l'arte cinematografica, sotto l'assillo delle proprie necessità, surte dalla mancanza del verbo, avrebbe raggiunto una nuova espressione poetica, con la sostituzione del gesto alla parola resa frusta dal quotidiano impiego utilitario e commerciale, e perciò incapace di esprimere i sogni del poeta. Cosí ella suggeriva poemi mimici che avrebbero potuto avere per soggetto le poesia di Rimbaud e Baudelaire, auspicando il sorgere di un cinema essenzialmente lirico e dolendosi solo di non essere piú giovane per assistere al verificarsi di questa certezza.

VIII

Quando all'apogeo del muto il cinema sembra aver realizzato l'arte nuova al di là dei limiti oltre i quali la parola si rivela impotente, ecco che il verbo si vendica e si insedia, dall'oggi al domani, al centro dello schermo, e cioè al cuore stesso del fortunato rivale.

Il film muto cominciava ad orientarsi — scrive uno dei poeti piú profondi del nostro tempo, il Claudel. Col sonoro sopravviene la catastrofe.

Claudel scriveva questo nel 1930. Oggi in verità non è piú lecito condividere questa sua conclusione pessimista. Ma una tale discussione andrebbe assai oltre i limiti della trattazione che ci siamo proposti. Ci basta solo osservare che, alla stregua delle teorie enunciate, il film muto non può esser considerato una cosa tutt'affatto diversa da quello sonoro-parlato, ammettendo cosí una soluzione di continuità, un vero e proprio jato, tra il primo ed il secondo: questo è un concetto che urta contro le norme stesse che presiedono all'evoluzione dell'arte, la quale è incapace di risolvere i suoi problemi attuali rinnegando le fasi della sua esperienza precedente.

Quanto al punto di vista estetico, si potrebbe ancora dire che il mezzo sonoro, alleggerendo il gesto della sua eccessiva tensione, dovuta alla mancanza del verbo, e al suo senso troppo voluto e appoggiato (se i commedianti non parlassero essi sarebbero dei folli o press'a poco, diceva Molière) è forse destinato a darci proprio il limpido canto della nuova arte visuale sognata dal poeta, attraverso il quale il film muto si continua in quello sonoro-parlato. Per cui, se il film muto può esser definito un film di *immagini parlanti senza la parola,* quello sonoro dovrebbe essere il film delle *immagini parlate, malgrado la parola:* e cioè delle immagini *fatte parlare,* allo scopo di scaricarle di tutto il peso delle parole non dette che al tempo del muto, rendeva la espressione, meno pura, meno felice, meno valida, di quella che oggi il cinema è in grado di creare, con un rigore e una misura, qualche volta, veramente felici.

Roberto Paolella

Concetto di "plastico" nel cinema

Se le parole hanno — come hanno — un loro valore obbiettivo, se significano cioè una realtà che sta al di là del semplice fatto sonoro e ortografico, anche il termine « plastico » applicato al cinema deve prendere il suo preciso significato da quella realtà che da sempre è stata tradotta verbalmente con tale termine.

L'aggettivo « plastico » si riferisce essenzialmente a ciò che è rappresentato in rilievo o a ciò che nel rilievo trova la sua principale ragione d'essere. « Plastico » perciò è indissolubilmente legato al concetto di « rilievo ».

Nelle arti figurative — in cui il termine fu usato di preferenza — si parla di valori plastici in contrapposizione a valori p. e. pittorici o luministici. Pittorica è quell'opera d'arte (quadro o scultura o architettura) la cui costruzione formale nasce soprattutto dal rapporto vicendevole di zone colorate; luministica quella che nasce soprattutto dal rapporto di luci e ombre; plastica quella che sfrutta essenzialmente il gioco di masse, introducendo l'uso della terza dimensione (in senso formale, ideale e non solo fisico).

In pittura p. e. (e cito la pittura perché piú vicina — per certi aspetti visivi — al cinema) si parla di plasticità: Paolo Veronese, si afferma, costruisce col colore; Masaccio con la luce e le ombre; Giotto col volume ammorbidito dalla luce; Michelangelo con le masse; Andrea del Castagno con l'incisione del disegno, la prospettiva e il rilievo ecc. Veronese perciò è un colorista, Masaccio un luminista, gli altri — almeno per certi aspetti — sono dei plastici.

E' interessante notare questo uso della terza dimensione in un genere d'arte che fisicamente ne dispone di due soltanto. E' interessante soprattutto che questa terza dimensione costituisca la ragione specifica di uno stile. Come si vede, non si tratta solo di *effetti prospettici* (che possono essere ottenuti semplicemente con l'illusionistico uso delle due prime dimensioni), bensí di *costruzione formale* di cui la tridimensione costituisce l'essenza stessa.

E' perciò possibile considerare la tridimensione in un senso ideale, completamente avulso dalla tridimensione fisica, con cui pertanto mantiene rapporti di analogia. E questo è molto importante, perché dimostra che il termine « plastico », se conserva il suo valore obbiettivo e originario, può tuttavia usarsi in casi e significarli piú vasti o addirittura trascendenti la realtà fisica da cui ha avuto origine.

In sede di cinema, potremo perciò vedere se e come è possibile parlare di plastica.

Plastico in senso proprio. L'elemento materiale base del cinema è l'immagine visiva: il fotogramma. Il fatto che il cinema sia arte del movimento non impedisce di studiare e analizzare l'unità elementare che nel nel movimento si ripete e si rinnova, cioè il fotogramma, considerato nel suo istante statico (per quanto in rapporto al fattore dinamico), in quell'istante cioè in cui esso è fotografia e non cinema, è nota e non melodia, è freccia e non freccia in volo.

Questa considerazione è non solo lecita, ma necessaria. Se infatti il movimento creerà una nuova realtà estetica (la vera realtà cinematografica) ciò sarà possibile solo in grazia delle singole immagini visive o fotogrammi che daranno consistenza e contenuto materiale al movimento stesso. Si può quindi, anzi si deve, studiare il fotogramma nella sua struttura interna, in quella sua realtà individuale che, pur dovendo essere considerata in funzione del movimento, ha tuttavia basi ed esigenze stilistiche proprie.

Evidentemente il fotogramma va considerato in rapporto al movimento. E in tale senso bisogna dire che tutta una serie di fotogrammi (in cui p. e. si muove un braccio o una persona, cioè un « quadro » per alcuni grammatici, una « inquadratura » per alcuni altri) va considerata *per modum unius*, perché ha identiche esigenze e l'identica struttura stilistica.

Sotto questo primo basilare aspetto, anche nel cinema possiamo e dobbiamo parlare di plasticità. E poiché questo aspetto del cinema è quanto mai affine — non identico — a quello dell'arte figurativa piana (uso questo termine e non il termine « pittura » per non creare cunfusioni col significato di « pittorico » usato in contrapposto a « plastico ») diremo che qui « plastico » è usato in *senso proprio*.

Plastico è un fotogramma che introduce nella sua realizzazione compositiva e visiva la tridimensione, non come semplice effetto prospettico, ma come gioco di masse o come rapporto di piani rapportati in profondità. In questo senso, « plastico » si contrappone a « pittorico » o a « luministico », pur ammettendo che, talvolta, un effetto plastico possa trovarsi unito p. e. a un effetto pittorico (come analogamente nel caso di Giotto).

Si ricorderà una delle sequenze finali di *Ivan il terribile* di Eisenstein: la processione dei fedeli a Ivan si snoda nella bianca pianura verso il palazzo. Una grande macchia bianca, limitata in primo piano da un netto profilo di Ivan sul balcone del palazzo e solcata dalla nera serpentina della processione. Composizione eminentemente pittorica, poiché giocano i colori. Non importa che il film sia in bianco e nero. I toni del bianco e del nero sono essi stessi colore. E non si pensi a composizione luministica: il nero del profilo e della serpentina non costruisce e non sottolinea la luminosità del bianco dello sfondo, ma costituisce a sé un elemento di composizione.

Si ricorderà ancora l'episodio dell'« Ave Maria » in *Fantasia* di Walt Disney: le altissime arcate nella luce del cielo, le vaghe lampade nell'ombra della foresta. Composizione luministica nonostante i colori, poiché risultante essenzialmente dal gioco delle luci e delle ombre. Le arcate non hanno interesse, come colore avvicinato a colore, ma come luce meno in-

tensa che fa piú chiara la luce del cielo. La base della foresta è ombra che costruisce la base delle luminosità superiori, le lampade sono luce che rende piú evidente l'ombra. Come si vede, gioco di luci e ombre rapportate e costruite vicendevolmente.

Si ricorderà ancora il sorgere del sole in *Alba tragica* di Carné. Questo momento — che in altro senso chiameremo plastico — considerato come tipo di composizione del fotogramma è anch'esso un caso di composizione luministica. La luce che entra dal balcone aperto crea il quadro. I mobili, il pavimento, gli oggetti non hanno piú funzione compositiva propria se non per quella gradazione di luce che ricevono dal sole nascente. A un dato momento — se ben ricordo — una nuvola di fumo si sprigiona dal petardo dell'agente: quella nuvola è fatta di luce che invade il quadro. Anche questo è un elemento luministico.

Si ricorderanno finalmente alcune inquadrature de *La tragedia della miniera* di Pabst: p. e. il fratello che si carica sulle spalle l'amico (appena prima si è vista la sorella sul camion con la suora), le mezze figure di minatori che si accorgono di essere bloccati nella miniera, l'enorme cavallo che sovrasta il vecchio che cerca di far rinvenire il nipote: composizioni eminentemente plastiche. Il quadro è formato dal gioco di quelle masse (non macchie) bianche e nere e grigie. Quel bianco e quel nero e quel grigio hanno valore non come colore, ma come qualcosa di avente volume. E i vari volumi si appoggiano e si sostengono e si contrappongono a vicenda per costruire il fotogramma, come i contrafforti e i pilastri e le arcate di una cattedrale si sostengono e si contrappongono per costruire l'edificio.

Questo modo di comporre il fotogramma (luministico, pittorico, plastico) non sempre è usato. Spesso anzi ci si limita alla pura riproduzione, vorrei dire, realistica, se questo termine non potesse essere inteso in un significato che qui non interessa. Ciò però non compromette l'artisticità né del mezzo materiale usato né del film. Tutt'al piú determina un dato materiale stilistico.

Tuttavia possiamo notare che comporre il fotogramma con intenti che di per sé stessi tendono a trascendere il campo della pura riproduzione è già affrontare la realizzazione del film su un piano estetico. Infatti, in tal maniera, fin dalle basi materiali si introduce quella trasfigurazione e liricizzazione della realtà che costituisce una delle caratteristiche dell'opera d'arte.

Da ciò deriva pure che il termine « plastico » ha diritto di essere usato anche per definire uno speciale modo di composizione del fotogramma. Anzi vorrei dire che questo è il primo e piú proprio modo di usarlo. Infatti il senso analogico, di cui parleremo subito e in cui viene oggi da molti inteso tale termine, trae ragione d'essere proprio da questa prima accezione.

Plastico in senso analogico. Ho detto che il termine « plastico » ha ragion d'essere quando è in gioco la terza dimensione. Ho detto pure che questa tridimensione può essere considerata in modo ideale e formale, trascendente la pura accezione in senso fisico del termine.

E' cosí che si può parlare di plasticità in quelle arti figurative che di natura loro ne hanno due sole, come abbiamo visto. E' cosí che anche nel cinema — oltre quanto già detto — si può parlare di plasticità in un senso assai piú complesso, piú propriamente estetico e piú trascendente. Ogni episodio (lo intendo in accezione assai lata comprensiva anche di tutti i particolari che concorrono a formarlo cinematograficamente) si presenta in due — diciamo cosí — dimensioni: lo spazio e il tempo. Dimensioni evidentemente ideali e intese in senso analogico. Da queste due dimensioni esso è definito.

Un uomo cammina in una stanza: combinazione di spazio (la stanza, il corpo in rapporto ai vari punti della stanza, le parti del corpo in rapporto tra loro e ai vari punti della stanza) e di tempo (ritmo del movimento delle parti del corpo, del movimento di tutto il corpo, ritmo del tempo solare che misura quei movimenti ecc.). L'episodio è definito, ciò significa che da queste due dimensioni può essere descritto e circoscritto ogni episodio.

Ma ciò non significa che da esse ogni episodio venga esaurito. Vi è infatti la possibilità di combinazione con un terzo fattore (terza dimensione ideale) che non è né spazio né tempo, ma che è rapporto di una realtà spazio-temporale con un'altra realtà spazio-temporale, oppure rapporto di una realtà spazio-temporale con una realtà ideale da essa significata o per analogia o per contrasto o per altro motivo.

Supponiamo p. e. che l'uomo che cammina nella stanza di cui s'è detto sia un industriale che tratta male i suoi operai, che in quel momento stia concertando una speculazione sul lavoro dei suoi uomini e che il ritmo dei suoi passi coincida col ritmo meccanico degli operai nel proprio lavoro. In questo caso, alla realtà spazio-temporale dell'uomo che cammina s'è combinata un'altra realtà spazio-temporale (quella degli operai che lavorano e che si sono visti prima o si vedranno appresso). Da questa combinazione, l'episodio dell'uomo che cammina ha ricevuto un nuovo aspetto; diciamo pure, una terza dimensione: è diventato « plastico ».

Plasticità analogica, evidentemente: il concetto di terza dimensione è usato qui in senso affatto ideale. Ma è sempre un sovrapporre un nuovo angolo visuale alla semplice realtà spazio-temporale.

Nella storia del cinema non mancano esempi di plasticità analogica.

La famosa sequenza della sveglia in *Alba tragica* — che dal punto di vista della composizione del fotogramma è un caso di composizione luministica — è un caso di evidente plasticità intesa in senso analogico. Infatti alla pura realtà spazio-temporale della sveglia che suona e del sole che sorge mentre il protagonista muore, s'aggiunge una nuova realtà ch'è data appunto dal contrasto contenutistico delle due realtà spazio-temporali.

Il sole che sorge acquista un significato che trascende il suo semplice e comune significato proprio per la presenza dell'altra realtà, quella dell'uomo che muore nell'ora in cui gli altri giorni si alzava incontro alla vita del nuovo giorno. La sveglia che suona in quel momento porta con sé l'immagine di una volontà che l'aveva caricata per essere destata al nuo-

vo giorno, quella volontà che nello stesso momento ha imposto alla stessa mano di distaccarla dalla vita.

Altro caso notevole di plasticità analogica, anche se meno citato come tale, è quello sopra ricordato dalla *Tragedia della miniera.* La sorella dice alla suora di avere nella miniera in fiamme il fratello con l'amico. In quell'istante, la macchina da presa, come sollecitata dalle parole, inquadra fratello e amico: una massa inerte di muscoli sulle spalle di un'altra massa di muscoli disfatti dallo sforzo e dall'oppressione. Contrasto delle due realtà: persona amata — che perciò viene idealizzata anche nel suo aspetto fisico da chi ama — e ammasso di muscoli contratti e inerti.

Se la plasticità in senso proprio — ch'è un elemento materiale e tecnico o tutt'al piú stilistico — importa già una certa trasfigurazione della realtà, la plasticità in senso analogico — che gioca esclusivamente su fattori di rapporto e quindi spirituali — importa necessariamente una trasfigurazione e liricizzazione della realtà. E' perciò un fattore che ove venga usato con equilibrio e con proprietà può servire assai a portare un film entro le soglie dell'arte; benché non sia sufficiente la sua presenza per far chiamare artistico un film.

Ciò che è bello, ciò che è arte, è l'opera nella sua integrità, è il film. L'opera d'arte è unità. E l'unità è data dalla compenetrazione e dall'equilibrio di tutti i suoi elementi. Evidentemente, quanto migliori sono — dal punto di vista estetico — gli elementi, tanto migliore risulterà l'opera d'arte, se essi saranno convenientemente ridotti nell'unità dell'opera. Ma è errore giudicare del valore estetico di un film dal valore dei suoi elementi considerati a sé.

Pertanto, anche parlando di plasticità nel cinema occorre rispettare le leggi estetiche generali valide per ogni arte.

Poiché il termine plastico può essere accolto almeno in duplice significato, occorre anzitutto specificare di quale plasticità si tratta. In secondo luogo, dopo aver analizzato la consistenza estetica della plasticità nel caso singolo se ne potrà vedere la coerenza stilistica col resto del film. Finalmente, con lavoro di sintesi, si vedrà l'apporto esteticamente valido dato dalla singola applicazione della plasticità all'intero film.

Nazareno Taddei S. J.

I linguaggi del film

Ci siamo mai preoccupati di chiederci quale estetica segua il cinema contemporaneo? Ci si perdoni la domanda, che colpirà tutti i cultori di cinema che ben sanno quante interpretazioni del cinema siano state date, e come alcune di esse siano destinate a rimaner valide per sempre. I concetti generali enunciati da Pudovkin piú di 20 anni fa rimangono ancora una delle teorie fondamentali del cinema; e cosí altri.

Ma i registi seguirono molte vie, talora vicine, talora lontane dalle formulazioni dei teorici; negli ultimi anni essi precedettero i teorici di parecchi passi. E perciò ci chiediamo ora quali vie abbiano percorso e come sia accaduto che abbiano abbandonato taluni schemi e modi per acquistarne degli altri, come il loro interesse per il montaggio sia diminuito, come abbiano mutato parecchi stili di fotografia. Poiché tutti saranno d'accordo che il linguaggio cinematografico è andato evolvendosi e che questi elementi che erano validi vent'anni fa non lo sono piú oggi.

Meglio di noi lo dice Raymond Barkan, parlando di Alf Sijöberg: « Egli è ancora dominato da dei complessi tecnici... Il suo stile non s'è ancora sbarazzato delle scorie del cinema muto. Sijöberg sembra ritenere che delle angolazioni insolite, delle ombre brutalmente siluettate, delle insistenze della camera sopra le mani o una lampadina rimangono ancor oggi dei mezzi infallibili per tradurre il contenuto drammatico di una situazione ». (*L'Ecran Français* n. 175, 2-11-48). Queste parole testimoniano d'un gusto cinematografico contemporaneo che non accetta il modo d'esprimersi di tempi ormai lontani nella storia del cinema. Si può pensare che ancor oggi il grosso pistolone rivolto verso il pubblico di *The Great Train Robbery* raggiunga l'effetto drammatico che raggiungeva nel 1903? Ce lo dimostra De Sica, che non usa piú nel suo *Ladri di biciclette* del dettaglio e lo abbandona completamente, costruendo un capolavoro di cinema moderno senza ricercare speciali effetti di montaggio né di luce.

Quale strada ha percorso allora il linguaggio cinematografico, o i linguaggi cinematografici, in tanti anni, nei loro elementi specifici?

Vogliamo prendere dai primi anni della storia del cinema degli esempi come *L'arrivo del treno* dei fratelli Lumière (1885) e *L'Assassinio del Duca di Guisa* di Le Bargy (1908)? Presi a caso questi due brevi pezzi di cinema di diversa natura ed epoca, uno di pura attualità, l'altro pieno di intenti drammatici, l'uno primitivo, l'altro « Film d'art », sono ambedue esempi di un cinema automatico, cinema inteso come fatto puramente meccanico, capace di riprodurre automaticamente la realtà. E da questa capacità di riprodurre sorgeva lo spettacolo, dalla possibilità di destare mera-

viglia nel primo, dalla possibilità di mostrare infinite volte i gesti drammatici di Le Bargy nel secondo. Ma ciò non ci riguarda; per noi, dal punto di vista della pura espressione cinematografica, quei film sono solo riproduzione tecnica di cose estranee, esterne al film.

Profondamente diversa la magìa di Meliés (1), i cui trucchi, pezzi di legno e di tela nella realtà, acquistano valore e funzione solo nel quadro cinematografico. Il trucco, sia puramente meccanico, sia ottico, è completo solo nella fotografia, cosí che quanto è ripreso non rimane una cosa estranea al film, ma acquista vita solo in esso, dando luogo cosí ad un fatto nettamente cinematografico. Meliés creò veramente una forma di espressione cinematografica, sia pure basata su pochi elementi, ormai abbandonati dalla nostra concezione del film.

Non interessa alla nostra ricerca stabilire la data di nascita dei principali elementi tecnici del linguaggio; i recenti studi in proposito hanno già messo a punto le date e stabilito le paternità; molto piú importante sarà il vedere la loro influenza sul linguaggio delle varie scuole (2). Furono i film italiani ad assimilare piú degli altri i movimenti di macchina; ed è *Cabiria* che è considerata una vera antologia per quanto riguarda l'impiego di tali ritrovati. Ma non è in questo che risiede la caratteristica della sua espressione cinematografica, bensí nell'uso di piú importanti scoperte.

Tra *L'assassinio del Duca di Guisa* e *Cabiria* vi è un passo molto grande. Se l'opera di Le Bargy non può affatto dirsi un film per quel suo riprodurre meccanicamente un'azione mimica, il film italiano costituisce un completo, anche se prolisso, racconto cinematografico per immagini. Bisogna notare che nell'evoluzione del cinema di quegli anni si assiste ad un aumentare oltre che della metratura, anche del numero delle inquadrature, mentre la durata di ciascuna diminuisce. Se nel dramma di produzione Pathé 1908 *Storia di una sedotta,* la tragedia era condensata nelle seguenti cinque inquadrature: L'eroina a passeggio, incontro con il seduttore, la creatura figlia della colpa, la sedotta cacciata di casa, la poveretta si getta nella Senna, il tutto per la durata complessiva di forse dieci minuti, l'inquadratura di *Cabiria* invece corrisponde già quasi alla durata dell'inquadratura moderna, e ne ha, all'incirca, le stesse funzioni. Era stato ormai abbandonato quel quadro proiettato, riproducente fatti esterni, cui abbiamo accennato, e che durava fino a che l'azione in un determinato posto era esaurita; l'azione in uno stesso luogo cominciava ad essere spezzettata in piú inquadrature il cui insieme costituiva le prime sequenze.

La storia ha ormai stabilito quando sia nata la prima sequenza, se dob-

(1) Vedi a questo proposito: Sadoul, *Georges Méliès et la prémière élaboration du language cinématographique* — in Revue Internationale de Filmologie n. 1 luglio-agosto 1947. Tuttavia Sadoul non considera ancora il trucco di Méliès come elemento cosciente d'un linguaggio cinematografico, ma solo come surrogato della prestidigitazione.

(2) La paternità dei movimenti di macchina deve essere attribuita a Méliès che usa per la prima volta nel 1899 la panoramica nel film *Panorame de la Seine,* e a Promio che nel 1896 fece la famosa carrellata dalla gondola sul Canal Grande. Se si pone in dubbio questa scoperta di Promio (il che si può fare facilmente) uno dei primi esempi di carrello, usato stavolta per ottenere effetti espressivi, rimane *L'Homme à la Tête de Caoutchouc* di Méliès.

biamo accettare le conclusioni di Sadoul sulla scuola di Brighton e riconoscere nel film di Smith *La lente della nonna* il piú antico esempio di primi piani alternati a campi totali. Quando invece la sequenza divenga patrimonio comune del linguaggio cinematografico, crediamo non sia stato ancora sufficientemente indagato. Se per noi *Cabiria* rimane una pietra miliare nella storia del cinema è appunto perché in essa la costruzione della sequenza come base del racconto cinematografico è ormai un metodo. E solo in secondo luogo dovremo aggiungere l'impiego in funzione espressiva della scenografia e dei movimenti di macchina. Gli uomini che fecero *Cabiria* conoscevano quasi tutti gli elementi tecnici del linguaggio che conosciamo noi oggi; conoscevano la divisione in piú piani e l'alternarsi del campo-controcampo; ignoravano certamente l'uso del montaggio. Per essi il succedersi di due fotografie non assumeva nessun nuovo significato; ed il problema della lunghezza delle inquadrature non esisteva neppure. *Cabiria* rimane quindi per noi l'esempio classico d'un cinema che ignorava il montaggio, ma cui non si può ciononostante negare il nome di cinema; è anzi un esempio che dimostra come al di fuori del montaggio inteso come ritmo e come creatore di significati, può esistere del cinema. Un cinema basato sulla costruzione narrativa della sequenza. Fuori del montaggio vi sono infiniti film, e numerosissimi capolavori girati prima o dopo o durante la sua faticosa scoperta; v'è, a nostro parere, l'espressionismo tedesco e il film verista italiano antecedente al '20.

Sarebbe tuttavia solo pura ignoranza il negare che sia stato il montaggio quantitativo a portare il cinema alle piú alte vette dell'espressione artistica. Crediamo che anche la ricerca dei primi esempi di montaggio non sia ancora completa, non potendo considerare che come isolati precursori privi di seguito gli inglesi della scuola di Brighton. Una simile ricerca dovrebbe scoprire e successivamente analizzare i rapporti tra tale scuola, il film di « poursuite » francese, Porter, e l'opera di Griffith. Fino a che tale ricerca non sarà esaurita dovremo considerare l'apporto di Griffith al linguaggio cinematografico come originale elaborazione sul piano espressivo di elementi che prima di lui non erano che delle scoperte. Ed è quindi giusto che il nome di Griffith sia legato al montaggio a linee parallele, ottenuto montando un pezzetto della scena dove l'eroe è in pericolo, vicino ad uno mostrante l'arrivo a gran carriera dei salvatori, o in altri casi degli inseguitori (3). Da quegli anni il procedimento è stato usato migliaia di volte, specialmente nei film western, ed ha dimostrato, anche nel recente *Fort Apache* di Ford di essere ancora espressivo dopo tanti anni di vita.

E' opinione comune (4), rispondente del resto all'interpretazione storica piú evidente, che il montaggio di Griffith stia all'origine del montaggio quantitativo, che avrà la sua codificazione e i suoi massimi esempi nella scuola russa. Ma dal paragone tra opere come *Intolerance, Le due orfa-*

(3) *Last minute rescue* (salvataggio all'ultimo minuto) nella terminologia americana.

(4) Vedi: C. Vincent, *Parabola storica di Griffith,* in *Bianco e Nero,* anno XI, n. 10, dicembre 1948.

nelle e opere come *La linea generale, Ottobre, La madre,* emergono delle differenze fondamentali. Nei primi, anche se vi sono elementi di montaggio, il fatto, l'avvenimento, la narrazione viene sempre fatta per mezzo di movimenti interni al quadro, secondo il vecchio procedimento prima accennato. Il montaggio viene ad aggiungersi come fattore di tensione, ma la narrazione della s t o r i a rimane propria dell'inquadratura entro la quale si svolge. Ne *La linea generale* e negli altri, la singola inquadratura, per lo piú fotografia di primi piani o di dettagli, non porta in sé alcun avvenimento, né narra perciò alcun fatto; la storia nasce dalla successione delle inquadrature. Riducendo quanto abbiamo detto ad una pura questione di linguaggio, è soprattutto un procedimento analitico che divide la azione nei suoi piú piccoli elementi, analizza i movimenti degli uomini in una serie di piani spezzettati, quasi fissi; divide l'azione drammatica nei suoi piú elementari gesti, in espressioni di volti, in dettagli di cose, e le ricompone non già nel suo movimento naturale, ma in un ritmo nuovo, dato dal montaggio. In una parola, la scuola russa divise in dettagli tutto ciò che intendeva ricomporre nell'espressione cinematografica.

Negli ultimi anni che precedettero la comparsa del sonoro esistevano dunque due forme di espressione cinematografica: quella di *Cabiria,* chiamiamola cosí per comodità, che non conosceva il montaggio; quella dei russi basata sul montaggio ritmico, alla quale bisogna anche aggiungere parte della avanguardia francese. Ma non si può tuttavia dire che non ne esistessero altre. Certamente esistevano migliaia di forme intermedie che avevano saputo sfruttare la funzione espressiva di quegli elementi di linguaggio, quali la dissolvenza o la sovrimpressione, che la tecnica era andata approntando, e che erano la base di tante altre risoluzioni cinematografiche, delle quali potrebbe essere un esempio quella stupenda trasposizione che si trova nel *Napoléon* di Gance. Né si deve credere che quel cinema senza montaggio fosse rimasto fermo agli schemi del 1914: una maggiore scioltezza, una certa discorsività, ed il ricorso ad altre risoluzioni cinematografiche estranee al montaggio avevano modernizzato tale cinema, come vedremo tra poco. Né si deve trascurare l'importanza e l'influenza che hanno avuto sugli stili cinematografici del tempo elementi come la scenografia e l'illuminazione, che avevano acquistato nelle mani dei tecnici e dei registi una duttilità tale da poterci dare in assoluta verità ambienti come quelli torbidi e desolati delle prime scene di *Rotaie.*

Questo dualismo di stili appare nella sua evidenza con l'avvento del sonoro. Per quale ragione il sonoro fu accolto al suo apparire da molti come un nuovo meraviglioso mezzo, e da altri fu considerato un nemico?

Film come *Rotaie* o come *Asfalto* che non si erano mai preoccupati di speciali ricerche di montaggio, erano già girati con un ritmo che non poteva piú dirsi esclusivamente appartenente al vecchio muto. Sia la sceneggiatura che la recitazione erano giunti a quel grado di naturalezza realistica ormai lontana dal gesto ampio dell'attore muto, dal continuo ricorso alla didascalia, da quello stile un po' forzato, un po' grossolano cui dovevano far ricorso non solo i film minori del muto per farsi comprendere. E in altri film la didascalia, una volta esplicativa e narrativa, ormai non sostituiva piú che il dialogo: riportava tra virgolette le battute che la bocca

dell'attore mormorava. Fu perciò una cosa perfettamente naturale togliere le battute scritte sullo schermo e farle sentire invece nel momento in cui si vedevano pronunziate dall'attore, non appena il mezzo tecnico lo permise. Semplice fu quindi per la maggioranza dei realizzatori il passaggio da un cinema muto ormai maturo per il cambiamento, al cinema sonoro.

E' noto invece quali profondi problemi estetici abbia suscitato il contatto tra montaggio e sonoro; ed è nota anche quella risoluzione, l'unica possibile, che è codificata nel manifesto dell'asincronismo. Ma diciamo subito che nei vent'anni di vita, all'incirca, del cinema sonoro, ben poche volte abbiamo visto applicate le regole del manifesto sovietico, per delle ragioni che esamineremo tra breve. Ma, oltre a non aver fatto tesoro degli insegnamenti dell'asincronismo, quale fu la caratteristica del cinema sonoro? Un'osservazione viene spontanea: l'inquadratura sonora è piú lunga di quella muta, ed è il dialogo che consente di allungarla indefinitamente, là dove prima era invece necessaria un'azione, o un qualsiasi mutamento sullo schermo per tener desta l'attenzione. In realtà il ritmo dei film sonori divenne piú lento. Abbiamo detto poco fa che durante tutto il periodo del muto l'inquadratura cinematografica aveva subito un processo analitico, di spezzettamento, sia in piani che in tempi, e che al culmine di questo processo stava il montaggio della scuola sovietica. Crediamo si possa affermare che dal 1930 inizia per opera del sonoro un processo opposto; e ciò perché sugli insegnamenti di Pudovkin, Eisenstein, Alexandrov intorno all'asincronismo hanno invece prevalso altri stili, meno individuati e mai codificati.

Il manifesto Saiavca era la logica continuazione delle teorie russe sul montaggio, e in particolar modo di quelle di Eisenstein sul montaggio dialettico; era l'unico mezzo per conservare le importanti conquiste, per poter andar avanti sulla strada di un cinema basato sull'analisi temporale e spaziale, sulla ricomposizione ritmica di una realtà scomposta analiticamente. E agli insegnamenti di questa scuola dobbiamo un film come *Kameradschaft,* dobbiamo l'altissimo livello artistico di tutto il gruppo GPO (lo dichiarò lo stesso Grierson in occasione della morte di Eisenstein) e ancora i pezzi asincroni di *Tutto il mondo ride,* fino a quelli de *La terra trema;* e gli esempi potrebbero essere infiniti.

Ma il cinema francese del periodo Fronte Popolare, cui dobbiamo molti dei capolavori mondiali tra il 30 e il 40, e le migliori opere sonore di Ford, usano parsimoniosamente il metodo analitico, il dettaglio, l'asincronismo. Non parliamo poi di tutto il cinema minore per il quale tutto il montaggio si riduceva ad un susseguirsi narrativo, l o g i c o, di inquadrature poste in ordine temporale (in una parola un non montaggio), o qualche volta in un finale alla Griffith puramente scolastico. E' evidente che un altro metodo, opposto a quello analitico, ha caratterizzato il cinema sonoro; ne furono fattori tecnici il sempre maggior uso della panoramica, del carrello, della gru. Tutti questi ritrovati permisero il passaggio da un'inquadratura all'altra senza tagli, permisero per esempio di descrivere interamente una stanza in tutti i suoi particolari, girando e spostandosi avanti e indietro senza mai interrompere l'inquadratura. Tutti gli autori usarono questi mezzi tecnici, con le conseguenze linguistiche che ne derivano, e parecchi di loro

fecero della panoramica e della gru dei mezzi espressivi notevoli. Altre sono le caratteristiche di questo metodo; in primo luogo, com'è naturale, l'abbandono progressivo del dettaglio, del P.P.P. sostituito nei dialoghi dal M.P.P., l'uso di una recitazione realistica, di un'azione molto dialogata, semplice. Il cinema camminava verso un linguaggio molto piú realistico (5) di quello sovietico, un linguaggio che non faceva subire alla realtà nessun processo di decomposizione e ricomposizione.

E' chiaro come in questo processo del linguaggio cinematografico si inserisca la profondità di campo, che Renoir usò per la prima volta come mezzo espressivo (6) nella *Règle du jeu*; e che Orson Welles porterà alle sue estreme conseguenze: vale a dire alla condensazione in una sola inquadratura di piú azioni contemporanee, poste su piani differenti. Tutti conoscono questo procedimento ed hanno presente che cosa significhi una tale contemporaneità nel quadro; significa operare veramente un processo sintetico fino a giungere all'identità inquadratura-sequenza. Per questa ragione, su cui ci sembra inutile insistere, poiché è stata approfondita dalla critica degli ultimi anni, ci sembra logico considerare nel divenire del cinema Eisenstein al polo opposto di Welles. E non v'è dubbio che il cinema d'oggi è molto piú vicino a Welles che a Eisenstein, e cosí lo stesso cinema sovietico.

Accennavamo all'inizio alla decadenza (7) del montaggio nell'espressione cinematografica, ed era evidente che qui la parola non poteva avere che il suo piú preciso significato: esiste montaggio solo dove le singole inquadrature in cui è stata analizzata la realtà vengano ricomposte secondo un ritmo, oppure diano luogo, nel loro succedersi, a nuovi significati. E piú volte abbiamo detto dell'abbandono del dettaglio che è evidentemente la base del montaggio ritmico, e che al di fuori di esso trova raramente ragione d'esistere. E cosí è chiaro che De Sica non sa che farsene del dettaglio che fa parte di tutt'un'altra concezione cinematografica. Il linguaggio della sua opera, che noi sentiamo di dover accettare come il piú moderno e veramente contemporaneo, non è per nulla basato sui concetti di spezzamento in piani, dialettica di piani, montaggio per stacco; ma sulla continuità dei campi, sulla fluidità delle giunture tra inquadrature, sul rifiuto assoluto di raggiungere effetti di taglio, o di montaggio.

Le conclusioni di quanto è stato detto sono essenzialmente due: che non esiste un solo genere di linguaggio cinematografico, ma piú generi,

(5) « Ma non appena il parlato fu introdotto nel cinema, ne cambiò il carattere. Esso divenne, è, e rimarrà realistico ». (Maurice Jaubert). Vedi « Film » di Roger Manvell, London, Penguin, 46.

(6) Diciamo impiegata come mezzo espressivo perché nei primi anni del cinema, quando la luminosità degli obbiettivi era bassa, la profondità di campo era cosa normale. Non si può certo pensare che il problema di impiegarla o meno si presentasse a Segundo Chomon, l'operatore di *Cabiria*, le cui inquadrature vedono egualmente a fuoco il primo piano e l'infinito.

(7) La parola decadenza va presa con cautela. Montaggio, nel senso classico della parola, ve n'è ancora; basta pensare a quella *Perla* di Fernandez che ben merita il titolo di « miglior contributo al progresso dell'arte cinematografica ». Ma il fatto che vi siano opere altrettanto moderne e valide che negano tale montaggio, dimostra che esso non ha piú un valore assoluto.

e che è pertanto impossibile usare le regole del montaggio di Pudovkin come pietra di paragone per la ricerca dello « specifico filmico »;

che il divenire del cinema è stato soprattutto contraddistinto dalla lotta e dall'alterno prevalere (o forse dalla pacifica coesistenza soltanto) di due metodi, quelli che con terminologia molto provvisoria abbiamo indicato coi nomi di analitico e sintetico.

Non potevamo giungere a conclusioni diverse, dato il punto di partenza; cioè l'impossibilità di ridurre entro una sola estetica opere tanto diverse da tutti i punti di vista. E pensiamo che solo un'analisi storica completa di tutte le opere del cinema potrebbe esaurire il problema. Ancora una volta a risolvere il problema estetico sia di base la storia.

Riccardo Cessi

Note

Sul problema della cineteca di stato

Sig. Direttore,

leggo la Sua nota « Per una vera cineteca », apparsa sul N. 6 della Sua rivista e concordo in pieno con la tesi da Lei sostenuta.

Quale presidente di un circolo del cinema, vorrei però farLe presente l'interesse dei circoli all'istituzione di una sezione circolante (eventualmente in formato ridotto) in seno ad una cineteca di stato, con la funzione di rifornire le proiezioni retrospettive dei circoli.

Ritengo che Ella non ignori le gravi difficoltà incontrate dai circoli nel rifornimento dei film per le loro proiezioni. Ella accenna, nella Sua nota, al rifornimento dei circoli presso le cineteche private. Ma, a prescindere dal fatto che le disponibilità attuali delle cineteche private italiane sono ormai largamente insufficienti a coprire il fabbisogno dei circoli, Ella sa benissimo che tali cineteche tendono ad impostare il loro rifornimento ai circoli su un piano commerciale, imponendo talora clausole che tornano a danno dei circoli.

Solo una Cineteca statale sarebbe in grado di fornire film ai circoli a condizioni eque e secondo programmi propriamente culturali. I programmi delle proiezioni, quali si svolgono oggi, vengono infatti fissati a casaccio, secondo quello che si riesce a trovare. Cosí si proietta Stroheim prima di Griffith, e si fa vedere Murnau a chi non conosce Wiene o Lupu-Pick. Sarebbe come se nelle scuole si leggesse Tasso prima di Ariosto. E' un assurdo che deve cessare. Solo una cineteca di stato, dotata di grandi possibilità, potrebbe garantire ai circoli un compiuto repertorio didattico.

Ritengo inutile richiamare la Sua attenzione sull'importanza culturale delle proiezioni dei circoli che, per migliaia di persone, rappresentano l'occasione unica e irrepetibile di compiere un'esperienza diretta dei testi fondamentali della storia del cinema.

Una cineteca di stato con compiti di sola conservazione è indubbiamente una bellissima cosa, ma la sua utilità sarebbe limitata a quei pochissimi iniziati che potessero accedervi. Ciò assicurerebbe alla cultura ci-

nematografica soltanto una sopravvivenza biologica, non certo quello sviluppo e sopratutto quell'allargamento dei suoi quadri di cui essa ha urgentissimo bisogno.

Perciò, io dico, accanto agli archetipi, da conservare per i posteri, si facciano dei controtipi da diffondere tra i circoli del cinema.

RingraziandoLa per la Sua attenzione, Le porgo, Sig. Direttore, i miei piú distinti ossequi.

Giorgio Trentin

Pubblichiamo volentieri la lettera del Centro Cinematografico dell'Università di Padova, concordando anche noi, a nostra volta, con quanto in essa contenuto. Ci basta solo chiarire che il concetto della Cineteca di stato come da noi impostato risponde alle piú importanti esigenze culturali. Non si tratta di una mera conservazione fine a sé stessa, ma di mettere a disposizione degli studiosi le opere necessarie per i loro studî. Con ciò non si nega l'importante compito divulgativo dei circoli del cinema. Sono due cose distinte e che si possono conciliare.

n. d. d.

I libri

LUIGI CHIARINI: *Il film nei problemi dell'arte.* Ateneo, Roma (Collana di Studi Cinematografici di « Bianco e Nero », diretta da L. Chiarini), pp. 196. L. 680.

Questo nuovo volume del Chiarini ha visto la luce nel tempo giusto; si leggono infatti, da qualche tempo, su riviste e giornali, delle dissertazioni, note, articoletti, « messe a punto » ecc., in cui, per lo piú, la superficialità, la impreparazione, la stracca erudizioncella da manualetto, l'ottuso empirismo, la noiosa « tesi » politica o moralistica-sociale — piccata e forte — fanno una bella mostra di sé.

Dunque, dicevamo, questo libro del Chiarini viene in buon punto, in quanto l'Autore, oltre ad essere un « tecnico » e un artista, che conosce e *vive* i problemi della realizzazione cinematografica, è lo studioso che, per universale riconoscimento, ha portato la trattazione dei problemi artistici del Film sul piano del pensiero moderno.

In lui nulla di dommatico, di cattedratico, ma il vivo senso della *problematica,* la profonda consapevolezza che, nel divenire dello spirito, ogni « soluzione » dà luogo a ulteriori problemi. Molte idee chiarirà questo libro. Per esempio, quelle di alcuni pseudo-esteti del « neorealismo »; i quali non comprendono che esso è, innanzi tutto, un problema d'arte; che è veramente tale quando il fantasma *si oggettiva fino a sembrare* reale in senso oggettivistico; piú si è artisti, piú si assume la realtà oggettiva in una creazione che, a sua volta *oggettivatasi,* ci dà il *significato* e il valore delle corrispondenti realtà naturali. Per esempio; una similitudine di Dante (« quali i fioretti » ecc.) *sembra* una fotografia di fatti naturali, ma invece, è la *soggettiva* rivelazione del *significato* di quei fatti stessi. Dunque molta potenza artistica occorre perché la creazione del sentimento e della fantasia del poeta *viva* obbiettivamente.

Tutto ciò è sintetizzato, con estrema chiarezza, dall'autore a p. 127, in cui proprio per la *puntuale* fissazione del problema estetico, si trova la spiegazione del *ripiego* di ricorrere ad attori non professionisti. « L'impiego, oggi frequente nel cinema italiano, di tipi presi dalla vita, è dovuta principalmente alla mancanza di attori o, se si vuole, alla mediocrità di molti. La tendenza neorealistica attuale *esige attori consumatissimi,* in mancanza dei quali si supplisce con tipi, che hanno, almeno, una rispondenza fisica con il personaggio. Ma, anche nel migliore dei casi, è un rimedio ».

Come è naturale, la chiara soluzione dei problemi estetici del film proviene, nel Chiarini, dalla consapevolezza e dallo studio di quel « quid »

che è l'*ars una;* la quale però, lungi da ogni residuo di estetica teologizzante, è immanente, si attua, si rivela nella molteplicità dei « linguaggi » e delle « tecniche », in cui si realizzano le varie « species » artistiche. Linguaggio *specifico,* che fa di una « species » (teatro, romanzo, cinema, ecc.) un che di *imparagonabile* ad altre forme, in cui si realizza la creazione fantastica, alimentata dal sentimento, nell'universale valore del pensiero. E poiché non può nascere nello spirito *un'immagine,* che non sia già fusa con un « linguaggio » e quindi con una ideale « tecnica », acutamente il Chiarini formula la continuità dal processo spirituale, che non si può — empiristicamente — suddividere in fase creativa e attuazione tecnica. Questo è già il corpo stesso dell'immagine, cosí detti mezzi « tecnici » sono, in realtà, il contenuto del processo spirituale, che li trasfigura. La « tecnica », è, in tal modo, connaturata al processo creativo, ed è già fonte d'ispirazione. L'immagine cinematografica si esprime appunto, come processo creativo; come unità dialettica visivo-auditivo-motoria. Come montaggio ideale e tecnico nella cui sintassi vive lo stile del regista, e allorché il pubblico rimane preso dalla pura bellezza di una immagine filmica, bellezza per sè evidente, esso in quell'immagine cinematografica sente la presenza dello spirito creatore del regista. Il quale è certo l'autore del film, dell'opera d'arte — in cui, lungi dal suscitare, con intrecci complicati, la pura curiosità (come direbbe Leopardi) ha fatto vibrare umano *interesse* — ma egli è creatore, in quanto ha saputo esprimere universali valori. Realizzando questi attraverso l'unitario processo artistico, vi ha fatto partecipare i suoi collaboratori, coloro che sono capaci di ideale omotonia con lui; li ha scelti, investiti, trascinati nel suo ideale mondo, che gli urge nel petto; nel loro mutuo dare e avere, egli li ha sentiti, con le loro « tecniche », come fecondo contenuto, come fonte della sua stessa, progrediente ispirazione creatrice. Nello specifico linguaggio filmistico — che ha dei limiti solo nella sua realtà espressiva — il regista-poeta si moltiplica nei suoi collaboratori e crea opere di poesia che, lungi dal creare assurde giustificazioni nel *vero oggettivo,* questo trasvaluta trascinandolo nel cielo dello spirito, in una alta immensità.

Questo volume del Chiarini, che tanto si discosta dalle pubblicazioni, pur tecnicamente pregevoli, dei Balázs, dei Pudovkin, dei Kuleshov e di altri scrittori, tocca *tutti* i problemi artistici e tecnici del film, ma unitariamente, incentrandoli nei principii fondamentali, da noi pallidamente riassunti, e che illuminano — nel problema dell'arte — tutti i lati, tutte le caratteristiche dello *specifico* linguaggio filmico, che è un modo di essere, concreto, di tutto lo spirito, di tutto il creatore *soggetto* umano.

Raffaele Mastrostefano

MARCEL LAPIERRE: *Les Cent Visages du Cinéma,* Edit. B. Grasset, Paris, 1948, in-8°, pag. 706. Frs. 2850.

Marcel Lapierre non è nuovo alla letteratura cinematografica. Già nel 1932 aveva pubblicato nella serie dei « Cahiers Bleus » editi da Valois, un interessante saggio su *Le cinema et la paix* e negli ultimi anni ha dato alle

stampe un altro paio di volumi: *Aux portes de la nuit,* una specie di diario di produzione del film omonimo di Carné ed una *Anthologie du cinéma,* intelligente raccolta di scritti di varie epoche e vari autori su argomenti cinematografici.

Ora ha recentemente pubblicato un'opera di assai piú vasta mole ed ambizione: *Les Visages du cinéma,* un grosso volume ch'è qualcosa di meno e di piú d'una storia del cinema. Cosí come la cronaca è qualcosa di meno e di piú della storia: una narrazione meno rigorosa e meno selettiva; ma piú vasta e aneddotica. Piú che una storia è un bilancio — come ha dichiarato l'autore nella prefazione —: bilancio di mezzo secolo di cinema, che « non s'applica solo all'estetica. Esso considera il cinema nei suoi rapporti con la vita politica ed economica. Ossia, non abbiamo esaminato il cinema nel quadro ristretto dello schermo, ma nel quadro immenso della vita dei popoli ». L'idea era certo buona ed ambiziosa, ma il difficile stava nel realizzarla senza troppo cedere alla tentazione del riferimento aneddotico e delle divagazioni marginali.

Il volume è diviso in due parti. Nella prima, dopo un capitolo iniziale dedicato alla rievocazione del primo spettacolo cinematografico presentato da Lumière a Parigi sulla fine del 1895, « nascita del cinema come spettacolo pubblico e commercialmente sfruttato », il Lapierre rifà la cronaca dei precedenti tentativi sottolineando come il cinema non sia stato un'invenzione subitanea e gratuita, ma uno sbocco logico di ripetuti e susseguenti tentativi ed esperimenti. La trattazione prosegue con una rievocazione della prima infanzia del cinema (Méliès, Promio, Mesguich, Zecca, Pathé, Cohl, Gaumont, ecc.) e una descrizione del pubblico e delle sale cinematografiche del tempo: incendio del Bazar della Carità, il cinema nelle fiere, il cinema all'Esposizione del 1900, i metodi di vendita e locazione delle pellicole, il disdegno delle classi alte e degli intellettuali per questo nuovo spettacolo: « le persone come si deve cancellarono lo spettacolo dello schermo dal protocollo dei loro piaceri. Frtunatamente, per assicurare la vita del cinema, per dargli la possibilità di attendere e raggiungere la sua adolescenza, che l'avrebbe fatto rientrare in auge presso il bel mondo, vi era il popolo, il buon popolo. La tecnica e l'estetica del cinema non potevano svilupparsi nell'intimità dei laboratori. Non potevano esser frutto di lunghe ed appassionate fantasticherie. Esse dovevano essere il risultato di un lavoro pratico. Per trovare i metodi cinegrafici occorreva fare dei film e per fare dei film era necessario poterli collocare per ammortizzarne le spese. L'arte è nata dall'industria perché l'industria ha potuto vivere. Per caso la nascita del cinema è coincisa con l'accrescimento delle grandi agglomerazioni operaie, con lo sviluppo numerico del proletariato, d'una classe sociale il cui potere d'acquisto andava leggermente migliorando, d'un " quarto Stato " che avrebbe avuto bisogno del " suo " spettacolo ».

Verità semplici ed acquisite queste, ma che sono spesso dimenticate o sottaciute, e che il Lapierre ha fatto bene a richiamare in modo preciso, perché necessarie ad un'equilibrata valutazione delle progressive conquiste estetiche conseguite dal cinema nello sforzo di trovare e mettere a punto un suo valido linguaggio.

Segue la storia del « Film d'Art » e della sua influenza, e di tutta la produzione cinematografica francese in genere, sino alla prima guerra mondiale, non trascurando l'esame dei metodi di lavoro impiegati e degli ingranaggi organizzativi industriali propri a questa nuova attività, oltre a dare una scorsa ai quadri dei registi ed attori del tempo e ad inserire una rassegna dei giudizi che a quell'epoca si davano sul cinema. Seguono un capitolo sul cinema francese nel periodo della prima guerra mondiale (1914-1918) e due altri sulla « bella epoca del cinema muto » (1919-1929). La successiva « svolta storica », il parlato, forma l'argomento d'un ulteriore capitolo, ed infine con altri tre, uno sui primi due lustri di cinema parlato francese, uno sul commercio cinematografico, ed uno sul cinema francese nella seconda guerra mondiale (1939-1945) ha termine la parte del libro dedicata al cinema francese, che occupa 268 pagine (piú d'un terzo del volume).

Tre altri capitoli: sui rapporti fra cinema e censura, sull'importanza sociale del cinema e sui disegni animati ed i film di marionette, concludono la prima parte.

La seconda si occupa del cinema negli altri paesi, e comprende tre capitoli sul cinema americano, uno sul cinema tedesco, uno sul cinema italiano, uno sul cinema scandinavo (Svezia, Danimarca, Norvegia e Finlandia), uno sul cinema britannico, uno sul cinema russo, uno sul cinema in Estremo Oriente (Giappone, Cina, Siam, Filippine, Oceania, ecc.), uno sul cinema nell'Europa centrale e balcanica (Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Rumenia, Jugoslavia, Bulgaria, Grecia), uno sul cinema iberico (Spagna, Portogallo, America Latina) e uno sugli altri cinema minori (Belgio, Olanda, Svizzera, Stati Baltici, Turchia, Egitto, Medio Oriente, Palestina, film ebraici).

Infine il volume termina con un capitolo conclusivo sugli attesi prossimi perfezionamenti e sull'avvenire del cinema. Si tratta quindi di un bilancio molto ampio, al quale non è certo la materia che fa difetto. Anzi, il difetto risiede, se mai, proprio in questa stessa abbondanza di materiale che, a lettura finita, può lasciare il lettore con idee non sempre ben chiare e solide, specialmente per quanto riguarda l'evoluzione estetica della settima arte.

Non trattandosi d'una specifica e rigorosa storia del cinema, non discuteremo la minore o maggiore validità del criterio metodologico seguito dall'autore: stretto criterio cronologico, nell'ambito dei singoli cinema nazionali, ognuno seguito dall'inizio ad oggi. Data l' impostazione dell'opera era certo il criterio piú semplice ed in certo modo piú apparentemente logico; ma a lettura ultimata è giusto chiedersi se fosse realmente il piú adatto e cioè, pur senza prospettare il quesito sotto un punto di vista di metodologia storica, è naturale porlo nei confronti dei risultati di minore o maggiore chiarezza divulgativa che si potevano ottenere.

Ora, l'impressione nostra è che il lettore — il lettore medio beninteso — trovandosi a dover seguire prima tutto lo sviluppo del cinema francese (sia sotto l'aspetto commerciale ed industriale, che sotto quello tecnico ed estetico) poi tutto quello del cinema americano, poi tutto quello del cinema tedesco, e cosí via, finisca alla fin fine col ritrovarsi con delle

idee non del tutto chiare. Pericolo tanto piú grave in quanto proprio la parte che doveva fare da principale filo conduttore per tutto lo sviluppo di questo « bilancio », cioè la delineazione delle caratteristiche estetiche delle varie correnti e delle principali personalità che hanno dato alimento e progresso all'arte cinematogrfaica, è precisamente la parte meno riuscita del libro.

Le direttive e le caratteristiche dei progressi conseguiti dal cinema nella ricerca e nella definizione di un suo proprio linguaggio, cioè nella realizzazione dei propri postulati artistici, non sono che la risultante delle esperienze, delle trovate, delle vittorie, realizzate da quei registi che a questa ricerca ed a questa definizione hanno apportato un loro valido contributo. Quindi è arrischiato il voler dare un bilancio dell'evoluzione estetica del cinema senza basarlo su una esposizione chiara, analitica e documentata della linea evoluzionale e dei risultati dell'opera d'un Griffith, ad esempio, d'un Chaplin, d'un Clair, d'uno Stroheim, d'un Eisenstein, d'un Pudovkin, d'un Wiene, d'un Dreyer, d'un Sijöström, e di tanti altri. E questo invece è proprio ciò che nel volume del Lapierre fa difetto.

Il lettore vi può trovare, ad esempio, accenni piú o meno ampî ai principali film di King Vidor, ma non una delineazione della caratteristica dell'opera di Vidor. E lo stesso dicasi per quegli altri registi che si potrebbero chiamare fondamentali: da Griffith a Eisenstein, per non citare che due capifila. E quello che è detto dei singoli film è in piú d'un caso insufficiente per permettere al lettore di formarsi per conto proprio una chiara idea della personalità del regista. Anche quando poi a qualcuno è dedicato un certo spazio — come nel caso di Stroheim — si tratta prevalentemente di pura cronaca di ciò che egli ha fatto, e non di analisi dei risultati estetici da lui ottenuti e della sua linea evolutiva. Difetto questo — d'una mancanza di solida analisi estetica — che balza evidente anche dal modo con cui molti film sono esaminati.

Ecco infatti, ad esempio, cosa dice il Lapierre di *Scarface:* « nella messa in scena di Howard Hawks si romanzava la vita del troppo celebre Al Capone. Il gangster italo-americano era personificato dall'austriaco Muni Weisenfreund, detto Paul Muni. Una creazione formidabile che fece dell'attore una vedetta. *Scarface* era una sfilata di quadri della malavita installata nel proibizionismo: ricatti, delazioni, risse ed esecuzioni erano gli episodi di questa produzione sensazionale che, conforme agli usi di Hollywood, scatenò una valanga di film simili ».

The Wedding March (*Sinfonia nuziale*) di Stroheim è cosí giudicata: « Ingaggiato dalla Paramount, (Stroheim) girò *La Marche nuptiale* non in base al dramma di Bataille, ma su uno scenario a modo suo. Stavolta ancora non ebbe fortuna. Quando le riprese furono terminate si ringraziò Stroheim e si affidò il montaggio del film a Sternberg. Vi furono due film — come l'autore aveva previsto — e li abbiamo visti sotto il titolo di *Symphonie nuptiale* e *Mariage de prince.*

E le citazioni si potrebbero moltiplicare a piacere; ma crediamo che queste due possano bastare per dare un'idea del come l'analisi dei film sia troppe volte — anche se non sempre, per fortuna — tenuta dal Lapierre su un piano troppo superficialmente aneddotico, cosí che se di

bilancio si vuol parlare, per quanto riguarda le caratteristiche dell'opera dei principali registi e dei film da essi realizzati occorre prevalentemente riferirsi piú ad un bilancio cronistico-informativo, che non a un bilancio critico-estetico. Nel capitolo sul cinema tedesco, dopo alcune esatte ed apprezzabili osservazioni sull'espressionismo, il Lapierre dedica parecchie pagine al Kammerspiel che egli — come già il Margadonna ed altri — con un termine piú facilmente comprensibile forse, ma piú generico e parzialmente discutibile, chiama realismo, e ad un certo punto scrive: « ... Terminiamo il nostro inventario dei film realistici ». Questa sua frase dà la chiave dei difetti che abbiamo sopra lamentati: in molti punti *Les Cent Visages du Cinéma*, piú che un bilancio, è un inventario, e fornisce solo gli elementi di un bilancio.

Non riteniamo quindi necessario addentrarci nell'esame critico dei panorami dei vari cinema nazionali come sono prospettati nei vari capitoli. Si può fare l'analisi critica di un bilancio: di un inventario ci si limita a riscontrare l'esattezza dei dati. Ed a questo proposito dobbiamo riconoscere che errori gravi non ve ne sono, salvo l'aver attribuito a Stevenson *The Postman Always Rings Twice* (*Il postino suona sempre due volte*) e salvo qualche discutibile data di film. Però vi sono alcuni evidenti squilibri. Di *The Informer* (*Il traditore*) di Ford, ad esempio, è citato il solo titolo; mentre nella stessa pagina è dedicato un buon brano a *Gone With the Wind* (*Via col vento*) di Fleming; di *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*) di La Cava è pure citato il solo titolo, mentre è dedicato un brano a *A Man's Castle* (*Vicino alle stelle*) di Borzage; *Rotaie* di Camerini è completamente dimenticato, mentre sono ricordati film italiani di trascurabile importanza. Cosí pure nell'ambito della presentazione della cinematografia dei vari paesi, non del tutto adeguata è la trattazione riservata al cinema italiano ed al cinema inglese, entrambi contenuti in una trentina di pagine e dei quali non sono sempre esaurientemente prospettati gli sviluppi evolutivi, le caratteristiche e le influenze, sia attive che passive. E non è equo sbrigare il cinema svedese in nove pagine, concedendone invece dodici al cinema giapponese, anche se da uno stretto ed esclusivo punto di vista informativo possa sembrare interessante dilungarsi sulle cinematografie meno note. Cosí pure non è convincente l'aver sbrigato il cinema cecoslovacco in poco piú di sei pagine, contro otto concesse al cinema spagnolo, ed in meno di sei il cinema danese contro altrettante concesse al cinema belga.

Quindi, in definitiva, il pregio del volume del Lapierre consiste proprio, piú che in una caratteristica di « bilancio » (al quale si potrebbe facilmente rimproverare il troppo scarso e spesso approssimativo sviluppo dell'indagine e dell'analisi estetica), nella sua ricchezza d'« inventario », cioè nell'abbondanza della documentazione cronistica e delle notizie su tutti i piú svariati aspetti e sviluppi di mezzo secolo di cinema.

Ed è a questo proposito un vero peccato che la ricchezza di materiale cosí offerta da *Les Cent Visages du Cinéma* non sia molto agevolmente utilizzabile, a causa della mancanza di un indice sistematico e di un indice alfabetico dei nomi e titoli citati. Lacuna grave, a cui s'aggiunge quella, particolarmente per i lettori stranieri, di trovare citati i film col solo titolo

francese, senza l'indicazione né del titolo originale, salvo poche eccezioni, né dell'anno di produzione. Cosa questa che rende a volte difficile l'identificazione dei film: non è facile ad esempio per il lettore italiano identificare *New York-Miami* con *It Happened One Night* (*Accadde una notte*), e non si comprende perché accennando a *Spellbound* (*Io ti salverò*) il Lapierre abbia messo, anziché il titolo originale, la traduzione letterale francese *Fasciné*, quando, fra l'altro, il film è stato proiettato in Francia col titolo *La Maison du dr. Edwardes*. E rileveremo anche che sarebbe stato utile, nelle numerose citazioni, indicare non solo la pubblicazione od il periodico dai quali sono state tolte, ma anche il titolo degli articoli di cui vengono citati i brani.

E' quindi da augurarsi che in una eventuale seconda edizione almeno queste lacune vengano colmate. Con tutta evidenza, nella compilazione del suo volume il Lapierre si è giovato di una documentazione eccezionalmente vasta, che gli ha spesso permesso di riferire dati e fatti interessanti e significativi, anche se talvolta un po' marginali all'argomento: numerosissime sono ad esempio le citazioni da scritti, da dichiarazioni, ecc., di registi, di attori, di produttori, di critici, che forniscono non solo un interessante materiale aneddotico, ma anche una buona antologia di opinioni e di aforismi, che certo risulterebbero tanto piú utili se facilmente rintracciabili per mezzo di un indice razionale.

Si sente evidente nel Lapierre un vivido e pronto interesse per tutto ciò che riguarda il cinema, questo « vecchio amico » del quale egli rintraccia la storia senza prevenzioni e senza adulazioni, cercando di prospettarlo quale veramente è stato ed è, con le sue qualità ed i suoi difetti, nei suoi dettagli e nelle sue grandi avventure.

Oltre a questo sincero amore per la materia trattata, altro merito del volume del Lapierre è di aver dedicato una trattazione sistematica e documentata ad aspetti ed argomenti che sinora, nelle storie del cinema, erano stati accennati piú o meno casualmente, quali, ad esempio, i rapporti tra cinema e censura e l'importanza sociale del cinema, corredandoli di abbondanti notizie e d'una vivace cronaca d'intonazione piacevolmente polemica. Arricchiscono ancora il volume oltre un centinaio di disegni, schizzi, caricature, spesso gustose, oltre a numerose tavole fuori testo con riproduzioni fotografiche quasi sempre scelte con gusto.

Concludendo: « *Les Cent Visages du Cinéma* » è un volume che, malgrado evidenti difetti e lacune, riesce di interessante ed utile lettura, sia per il suo carattere ampiamente informativo, sia per il tono di appassionata sincrità e di profondo amore per la settima arte con cui è stato redatto.

Davide Turconi

Teatro italiano, in « Sipario », n. 40-41, agosto-settembre 1949, Editrice Ulisse, Milano.

Questo fascicolo speciale di « Sipario », preparato con particolare amore da Ivo Chiesa, c'interessa non soltanto perché costituisce una nobile fatica in omaggio ad autori, tecnici, critici del nostro teatro, non soltanto

perché nel teatro è anzitutto lo spettacolo, e quindi quegli elementi che spesso costituiscono, in gran parte, il tessuto stesso dell'opera cinematografica, quanto perché la « galleria » visuale che accompagna il saggio introduttivo di Renato Simoni, « I nostri attori », è anche galleria del cinema, e raccoglie talvolta volti scoperti dalla nostra stessa scuola per attori. Vi ritroviamo Armando Falconi, che per la scena assume molti nomi, è fonte di varî ricordi, ma per noi è soprattutto un indimenticabile *Rubacuori;* ed Emma Grammatica, che resta *La vecchia signora,* o, con Irma, una delle *Sorelle Materassi;* v'è *La segretaria privata,* cioè Elsa Merlini, e la dura fuori-legge di *Càccia Tragica:* Vivi Gioi. Anna Magnani, allontanata dalla scena, è per noi Nannarella e Angelina; Gino Cervi è l'interprete di *Quattro passi fra le nuvole,* per citare uno solo dei suoi film; l'attore Camillo Pilotto riassume in sé quasi tutta la storia del cinema italiano e De Sica ne è divenuto l'esponente piú alto come regista; Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Germana Paolieri, Valentina Cortese, Elsa de Giorgi, hanno legato i loro nomi a innumerevoli film, mentre Vittorio Gassmann, che alterna fra cinema e teatro la sua attività, ancora attende dal cinema un ruolo capace di porre in rilievo la sua personalità che accoppia « il largo respiro tragico » ai mezzi, direi, d'un Douglas Fairbanks. E accanto a questi volti e nomi troviamo Elena Zareschi, Leonardo Cortese, Arnoldo Foà, già allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, cui si potrebbero aggiungere Giovanni Agus, Carla Del Poggio, Anna Maria Alegiani, e tanti altri che costantemente o saltuariamente prestano o prestarono la loro opera in teatro. Una collaborazione, dunque, ormai perenne tra schermo e palcoscenico: uno dei motivi che accomunano cosí spesso i destini delle due espressioni vicine e unite nella sorte comune dello spettacolo.

ALBERTO MENARINI: *Ai margini della lingua,* Biblioteca di « Lingua nostra », VIII, Editore Sansoni, Firenze, 1947, pagg. 211, br., Lit. 350.

Di Alberto Menarini i lettori di « Bianco e Nero » non ignorano gli studi letterarî con particolare riguardo al cinema, studi che, attingendo al grande mondo della cinematografia, portano nella formazione della cultura cinematografica — che si compone di storia, estetica, letteratura cinematografica, sociologia, psicologia, da un lato; di ottica, acustica, sensitometria, ecc. ecc., dall'altro — altre discipline, con nomi come filologia, psicologia linguistica, folclore.

I saggi del Menarini sui titoli e sui nomi dei personaggi e degli interpreti dei film ben si inseriscono, per la coscienza scientifica con cui sono condotti, nel vasto campo della filmologia, che i francesi avrebbero voluto limitare alla psicologia. Come l'apparecchio di Lumière, ritenuto dapprima soltanto una curiosità scientifica, la filmologia stà assumendo proporzioni e destini sempre maggiori, insospettati dallo stesso propugnatore del neologismo, Gilbert Cohen-Séat.

Il Menarini non ha intrapreso questa sua attività, che appartiene insieme alla linguistica e alla filmologia, soltanto coi saggi quivi stampati nei fascicoli 4, 5 e 6 dell'anno in corso. Occorre ricordare dell'A. un libro pubblicato nella Biblioteca di « Lingua nostra », e che porta per titolo « Ai

margini della lingua », in cui taluni saggi già studiavano con impegno la lingua del cinema: i neologismi e le deformazioni che essa presenta, gli idiotismi che diffonde, gli americanismi e provincialismi e modi gergali cui apre la strada nella lingua nazionale. « Schiappini », « sfangarsela », « pomicione », « sgranfignare », « abbozzare », « sfottere », « sbolognare »: chi non ricorda d'avere udito questi termini al cinema? E poi il celebre « picchiatello » di *E' arrivata la felicità,* il « toccatello » di *Caccia riservata,* il « me ne stropiccio » di *L'Europa non risponde,* il « ficcanasare » di *Ritorna l'amore,* la « pollastra » di *Fric-Frac.* E che da soli dimostrano quale importante fattore sia il film nella evoluzione della lingua; quali responsabilità morali, pubbliche, storiche, esso assume in questo campo.

Il libro del Menarini si legge con particolare diletto, dato anche l'*humour* di cui la prosa dell'autore è arricchita, sia dal personale modo di porgere, che per la varietà di quella « sapienza popolare » di cui diviene indiretto divulgatore, attraverso l'indagine filologica e storica. E non soltanto nel saggio dedicato alla « lingua del cinema », ma anche nei successivi capitoli, egli ci ricorda « soprannomi e scritte di autoveicoli » cinematografici (come *Tarzan, King-Kong, Topolino*), e « soprannomi di Mussolini e Hitler » (tra cui anche il *Furhor Hinckel* del *Dittatore*) e modi di dire della « borsa nera », delle parlate dei soldati, dell'italo-americano, in cui spesso il cinema non rimane estraneo.

Mario Verdone

I film

The Quiet One

Origine: U.S.A., 1948 - *produzione:* Janice Loeb, in collaborazione con la Wiltwyck School for Boys, Inc. - *distribuzione:* Arthur Mayer *e* Joseph Burstyn - *regia di* Sidney Meyers - *scenario originale di* Helen Levitt, Janice Loeb *e* Sidney Meyers - *commento e dialogo di* James Agee - *produttore associato*: William Levitt - *montaggio di* Helen Levitt, Janice Loeb *e* Sidney Meyers - *musica di* Ulysses Kay - *consulente psichiatrico*: Viola Bernard, M. D. - *fotografia di* Richard Bagley - *fotografia in esterno di* Helen Levitt *e* Janice Loeb - *durata*: 67 minuti - *attori*: Donald Thompson (Donald Peters), Clarence Cooper (il maestro), Sadie Stockton (la nonna), Estelle Evans (la madre), Paul Baucum (il padrigno) e il personale e gli allievi della Wiltwyck School.

Abbiamo letto e anche scritto piú di una volta che Kazan, Dmytrik, Wyler, Dassin e quanti possono ad essi affiancarsi, hanno tentato di rinnovare — attraverso le esperienze del film girato sul posto, con gli uomini, possibilmente, del posto — gli schemi ormai noti del film di Hollywood. Ma nulla può autorizzarci a dire che essi non rappresentino, pur sempre, Hollywood.

I loro produttori, i De Rochemont, gli Hellinger, hanno capito e assorbito le sane esperienze del documentario, del cinegiornale, del film di attualità; hanno ripudiato il film «di fantasia» per volgersi verso quello «di fatti»; hanno spinto i registi al reportage di cronaca nera, come *Canon City,* o di cura psichiatrica, come *Snake Pit.* Il loro sforzo, pertanto, è sommamente importante, ha un peso nel cinema americano attuale tanto da garantire la sopravvivenza di talune sue espressioni piú schiette, ma non è cosí intimamente possente da sconvolgere tutto un modo industriale di concepire il cinema, da sostituire la «vita» alla «finzione». Ecco pertanto che *Roma città aperta* e *Sciuscià* non hanno nulla a che vedere coi film che abbiamo ricordato. Nascono, gli uni e i secondi, per una esigenza differente. Questi da un dramma di vita senza precedenti, quelli da un documento di vita, marca *March of Time,* ancora oggetto di curiosità, ancora distante. Forse soltanto nel cimitero degli aerei, mutilati come uomini che hanno combattuto, in *The Best Years of Our Lives,* si entra veramente nella vita.

Ma se v'è davvero un film americano che non ignora *Città aperta* e *Sciuscià,* che ad esso può ravvicinarsi e imparentarsi, questo è *The Quiet One* di Sidney Meyers. Le stesse logorate strade, gli stessi quartieri incapaci a sollevarsi a un destino piú fortunato fanno da tessuto a questa guida d'una piccola anima inquieta: il bimbo negro Donald. I nostri film nascevano da un dramma di cose e persone percosse e disperse. Sidney Meyers, il cui oggetto, la cui fonte d'ispirazione non è una *Città aperta* o una strada percorsa dagli *Sciuscià,* se non come ambiente, come paesaggio, ricerca il dramma intimo delle persone che gli stanno vicino, apparentemente rimaste salve dall'urto della guerra, ma vittime anch'esse della guerra d'ogni giorno, del duro destino di chi lotta ora per ora per vivere.

I contrasti innumerevoli fioriti sulle nostre rovine, per lui sono i contrasti di chi vive sullo sfondo di vie sporche, di case costruite senza ordine, con porte e palizzate di fortuna, muri sgretolati, gallerie buie. Sono quelle vie di *Naked City,* sí, che forse è il film americano che le ha intraviste con piú umanità, ma meglio ancora quelle d'una *Dog's Life* (*Vita da cani*), dove abbiamo incontrato Charlot; sono quelle di *Salvation Hunters,* già scoperte da Von Sternberg; sono quelle di *Broken Blossoms* (*Giglio in-*

franto) tramandateci per primo, nel cinema, da Griffith. E' il mondo — se siamo d'accordo col pensiero di Mordecai Gorelik — di Belasco — vero padre del realismo americano, vero Antoine di lassú — che lo spingeva a scrivere i suoi drammi, alla fine del secolo scorso, nei quartieri cinesi, nelle vie di malaffare, o anche nelle vie dell'oro, dove si uccidevano gli indiani: un verismo, dunque, esasperato con l'esotismo. Griffith ereditava questi quartieri cinesi, queste praterie da *Birth of a Nation,* questi ceti negri cui d'altronde si volgeva contro, per esser figlio d'un'altra era; poi gli *westerns* o i film comici continuavano, per conto loro, con una via propria da seguire, questi paesaggi: e anche Harold Lloyd, Larry Samon, Harry Langdon entravano nei quartieri dei mandarini o dei negri lustrascarpe.

The Quiet One appartiene a tale mondo ed a questo suo filone espressivo. Girato dal vero, la sua scenografia unitaria, senza elementi estranei, è fatta di lamiere, di vetrine, di scale, dove, come in una carta a fiori, spuntano facce nere, denti bianchi. Le quinte mobili di questo palcoscenico immenso, eppure cosí coerente e stilisticamente scelto da parere piccolo come un teatro di posa, ingrandito dalla forza frugatrice della camera, sono i neri piú lunghi, gli adulti, che circondano Donald, e che a volte sono le stesse sbarre cui tenta sfuggire. Donald bimbo anormale, d'una sensibilità ammalata, si muove in questo ambiente come in una prigione. Perché cancella con la polvere bianca la propria immagine riflessa nello specchio? Forse perché odia quel « nero », quella maledizione? Perché grida con rabbia « mamma », sotto la galleria, rifacendo il verso a una bimba impaurita? Forse perché non c'è per lui che *grandmother* con la sferza, e non « mamma? ». Il mondo arriva violento nella sua anima come il rumore di un treno, come lo sferragliare delle ruote che corrono sui binari, sopra la sua testa, mentre due giovani ladri lo derubano. Sente che non c'è salvezza, per lui, e si frusta le mani. Ha una cicatrice sulla fronte, ed è quella stessa che rimane aperta sul suo piccolo spirito. E' un vagabondo come i suoi affetti che non si fermano. Soltanto nella scuola per giovani deviati, anormali, ammalati psichici, potrà essere riportato lentamente in una direzione giusta.

Girato a formato ridotto, nato col proposito di scrivere la guida dell'anima di un piccolo bimbo negro, il film è arrivato al risultato prefisso con una impressionante forza di comunicazione, creata dalla matura concezione della regía e dalla qualità della fotografia (dovuta a una donna, Helen Levitt) che hanno costruito il mondo di Donald con un realismo cosí carico di mezzi, eppure parco, da risultare insieme spontaneo e profondo. « Questa è l'America vera », mi dice il distributore del film, Joseph Burstyn. Questa è l'America vera, ci avevano detto Steinbeck e Anderson e Lee Masters. Questa è l'America vera che avevamo intravista anche nelle fotografie, nei *reportages,* nei libri come *America amara.* Soltanto il cinema non aveva saputo descriverla per noi. Pareva che non ci fosse che un'America di *Silver Lining,* di *Bathing Beauties,* di stanze da *Grand Hotel.*

I 67 minuti del film, il formato stesso con cui era stato girato, l'intenzione di descrivere un'anima, non di creare uno spettacolo, non concederanno a questo film perfetto di assumere proporzioni maggiori di quelle che ha. Il trasferimento in 35 mm. permetterà a tutti gli spettatori di vederlo, non di trovarvi il « trattenimento » che al cinema richiedono ogni giorno. Ma se essi vorranno penetrare in un mondo che le parole non possono dire, ma solo le cose e la simbologia dell'universo descrivono, in uno spirito inquieto, che soltanto un mezzo visuale può esprimere appieno, e con la stessa indagine rallentata d'un Proust, è a *The Quiet One* che potranno rivolgersi; film che a volte acquista una forza di comunicazione ignorata dalle arti, che riesce a dire ciò che finora restava ineffabile e che, partito dalle stesse premesse di *Città aperta* e di *Sciuscià,* può anche superarle, perché non ha le storture, gli scricchiolíi, gli errori degli stessi film importanti per tanti aspetti. Da *Città aperta* e da *Sciuscià* la cinematografia italiana è giunta a *Ladri di biciclette.* Vorremmo che Meyers, animato dalla stessa forza rivoluzionaria, fatta poi soltanto di una naturale concezione del realismo, come esasperazione d'una verità esistente, d'un profondo senso di umanità, arrivasse col suo prossimo film — che si basa sulla storia di una prostituta, indagata con la stessa attenzione psicoanalitica — alla stessa perfezione, e con respiro anche piú ampio.

m. v.

Nodo scorsoio

(Noose) - origine: Gran Bretagna - *produzione e distribuzione:* Associated British Pathé Ltd. & Anglo American Film - *noleggio per l'Italia:* Scalera - *produttori:* Edward Dryhurst & Eric L'Epine-Smith - *soggetto:* da un dramma di Richard Llewellyn - *sceneggiatura e regia:* Edmond T. Gréville - *fotografia:* Hone Glendining - *musica:* Edward Dryhurst - *montaggio:* David Newhouse - *attori:* Joseph Calleja, Carole Landis, Derek Farr, Nigel Patrick, Stanley Holloway, John Slater, Edward Rigby, Ruth Nixon, Carole van Derman.

Ricordate l'attore che in *Sotto i tetti di Parigi* di Clair faceva la parte del rivale fortunato di Albert Préjean? Era Edmond T. Gréville, e proveniva dall'ambiente intellettuale parigino. Influenzato dal surrealismo (è stato anche poeta e scrittore prezioso) e intinto di snobismo, Gréville è autore d'una serie di film volutamente originali, di cui, oltre che regista, egli è sempre lo sceneggiatore. *Le train des suicidés* e *Remous* — quest'ultimo su una trama insistentemente erotica — sono i suoi lavori piú notevoli del periodo d'anteguerra: quello cui allude, per il breve paragrafo a lui dedicato, il secondo volume di *10 anni di cinema francese* (ed. Poligono). Gréville, che ha operato in Francia, in Olanda, in Inghilterra, ha tentato di perseguire — quando non si è dato banalmente al commercio — una formula di « cinema cinematografico »; egli è uno di quelli per i quali le immagini e i suoni possono e debbono vivere a sé, per un loro ritmo particolare, all'infuori d'ogni significazione di contenuto. Errore tipico di certa specie d'intellettuali, di servirsi del cinema per un gusto privato.

Durante l'occupazione, Gréville realizzò negli studî sforniti di mezzi tecnici della zona libera della Francia, un film con Viviane Romance, *Une femme dans la nuit*, che lo storico del periodo, Roger Régent (in *Cinéma de France*, ed. Bellefaye), definisce « mediocre e aggressivamente insipido ». « Delusione amara per noi, poiché questo giovane regista... era un difensore convinto del cinema in ciò ch'esso ha di piú conforme alla verità dell'immagine » (pag. 113).

Dopo la guerra, Edmond T. Gréville tornava tranquillamente ai suoi giochi di stile, con *Dorothée cherche l'amour*, con *Pour une nuit d'amour*, con *Le diable souffle*. La fotografia, il commento musicale, dei suoi film erano spesso eccellenti; ma lo studio dei caratteri era appena abbozzato, e l'incredibilità psicologica dei fatti poteva sorprendere soltanto chi fosse all'oscuro delle intenzioni di Gréville nell'accostarsi alla macchina da presa, che non avrebbe mai tenuta a riposo. « Ma benché la camera si muova terribilmente — ha scritto Raymond Barkan, uno dei migliori critici francesi — il ritmo del film è lento, e appena svanita l'ultima immagine, non rimane quasi niente nello spirito ».

La stessa cosa si può ripetere di questo *Nodo scorsoio (Noose)*, realizzato da Edmond T. Gréville in Inghilterra, col concorso di attori inglesi e americani. Con molta disinvoltura, Gréville s'inserisce nella corrente dei film neri britannici, portandovi di suo un senso del grottesco graziosamente francese.

Il soggetto è un'esercitazione sui bassifondi di Londra, come *They made me a fugitive* di Cavalcanti; che il triste quartiere di Soho attragga soprattutto i formalisti del cinema? Il delitto è per Cavalcanti e Gréville una sorta di ricamo; per dirla all'inglese, « l'assassinio come una delle belle arti ». Qui lo strangolatore uccide con delicate calze di seta: si avvicina alla vittima con passo furtivo e traballante (un po' come Jack lo sventratore nel *Gabinetto delle figure di cera* di Leni), ha il volto orribilmente butterato che contrasta con le carni bianche della donna. Essa non può fare a meno di lasciarsi attrarre: va incontro alla morte come un automa. Nel locale equivoco deserto termina una canzone sentimentale modulata in sordina, e la pelliccia della disgraziata si adagia dolcemente al suolo.

Un'altra uccisione ha luogo in una palestra sempre deserta, mentre il gatto smette di leccare il piattino, e la radio trasmette una barzelletta antisovietica.

Tuttavia il tono dominante del film — a differenza che in Cavalcanti — è quello scanzonato e allegro: Sugiani (Joseph Calleja), il capobanda dalle nocche di ferro, il terrore del mercato nero che tiene la propria foto appesa nell'ufficio, è un tipo esilarante. Il film

sembra incerto tra l'orrido e la caricatura, tra il serio e il faceto; ma in sostanza tutte le occasioni son buone al regista per... « fare del cinema ». Cinema inteso, naturalmente, come sensazione: bello e vacuo come la donnina seminuda, attrice dello schermo e favorita del gangster, la quale non ricorda se il profumo che adopera è *chez Patou* o... *Patou chez.*

u. c.

A Song is Born

Origine: *U.S.A., 1948;* *produzione*: Samuel Goldwyn; *regia di* Howard Hawks; *soggetto di* Billy Wilder, Charles Brackett *e* Thomas Monroe; *fotografia di* Gregg Toland; *attori:* Danny Kaye, Virginia Mayo, Louis Armstrong, Tommy Dorsey, Benny Goodman, « Quartetto Golden Gate », Lionel Hampton, Charlie Barnett, Mel Powell, Steve Cochrane, Hugh Herbert.

Caratteristica essenziale di Howard Hawks — in primissimo piano tra i registi americani di formazione autoctona — è l'eclettismo. Il possesso, cioè, di un mestiere talmente accorto e solido, da consentire il disinvolto passaggio dall'uno all'altro « genere ». E si tratta, di solito dei « generi » piú tipicamente statunitensi; il nome di Hawks è infatti durevolmente iscritto nella storia dei film di *gangsters* (*Scarface*), come in quella del *western* (*The Red River*) o in quella della commedia sofistica (*Twentieth Century, Bringing up Baby*). Senza trascurare il « thrilling » (*The Big Sleep*) o l'avventura (*Dawn Patrol*). Oppure — ecco il nostro caso — il film musicale. Tale è infatti *A Song is Born.* Tale, per meglio dire, è diventato; poiché in origine il soggetto di Brackett e Wilder aveva intenzioni diverse: quelle sviluppate dallo stesso Hawks in un film del 1941: *Ball of Fire* (*Colpo di fulmine*). Intenzioni, cioè, di commedia blandamente ironica, avente per mira un gruppo di pacifici e dotti glottologi, scombussolati dall'arrivo tra loro di una bella ragazza, inseguita dalla polizia, perché affiliata ad una banda di *gangsters.* Il film non attingeva la puntualità di ritmo di precedenti e già ricordate opere analoghe di Hawks: fondava un po' troppo il proprio umore sul dialogo abbondevolissimo e gremito di *slang* o di ricercatezze lessicali, quali convenivano ai suoi eroi. Oltre che sui sali dialogici e piú che su una alacre fantasia di scenario, il racconto poggiava sull'impeccabile interpretazione di Gary Cooper (il piú giovane e svagato degli scienziati, destinato a cascar vittima ed a redimere la procace fanciulla), di Barbara Stanwyck e di un brillante gruppo di caratteristi.

A distanza di qualche anno Hawks pensò, e non a torto, di poter sfruttare in diverso senso lo stesso soggetto: una volta tanto a me sembra che la copia sia piú convincente dell'originale. Immaginate dunque che, fermi restando i caposaldi della narrazione, al posto dei glottologi siano ora dei musicologi; e che la musica sia usata nel film non come fine a sé stessa, ma in funzione dinamica, contrappuntistica. Là dove il dialogo di *Ball of Fire* riusciva forzatamente sovraccarico ed inerte, se pur spassoso, la musica di *A Song is Born* appare spesso risolutiva agli effetti del racconto.

Si veda, fin dall'inizio, l'intervento dei due negri, i quali aprono al protagonista, intento a studiare molto teoricamente le origini del jazz, nuovi orizzonti, per mezzo di dimostrazioni piú pratiche, e al successivo itinerario che lo stesso protagonista fa, per i locali notturni di New York, alla scoperta dell'autentico jazz: un pezzo montato con la stringata efficacia consueta a Hawks, dove la musica ottiene risultati pregnanti. Grazie anche — giova sottolineare — al prestigio dei virtuosi: tra i quali ricorderò la simpatica grinta negra di Louis Armstrong, la cui mimica non ha valore espressivo inferiore a quello dei suoi laceranti acuti di cornetta; e poi Tommy Dorsey, il prodigioso quartetto vocale negro *Golden Gate* (da cui si ascolta una splendida versione del mirabile *spiritual* « *Joshua Fit the Battle of Jericho* », che non è quella comunemente nota), e un'infinità di altri « assi ». Uno di questi figura poi nel gruppo dei musicologi, ed è niente meno che Benny Goodman.

La sequenza in cui la musica assume piú valido spicco e piú precisa funzionalità è però quella, verso la fine, dell'eliminazione dei *gangsters,* ottenuta per mezzo di un parossistico crescendo collettivo, inteso a far sí che il fatale piatto cada sulla testa di uno dei ban-

diti e lo atterri. Hawks ha graduato i suoi effetti con un montaggio abile e calzante (analogo, del resto, a quello di *Ball of Fire*) ma disponendo in piú della musica, che conferisce al giuoco alterno della situazione farsesca una forza penetrativa piú frenetica e un ritmo piú sostenuto.

Con tutto ciò non si vuol dire che *A Song is Born* sia un buon film: la parte propriamente narrativa vi è mutuata di peso dall'edizione precedente, e con scarso profitto, perché la qualità infinitamente piú modesta della recitazione (il gruppo dei caratteristi non è integralmente lo stesso, e Virginia Mayo, dalle levigatissime curve, e Danny Kaye, dalla mutria piú che mai gradevolmente stranita, non possono, evidentemente, far concorrenza su quel piano alla Stanwyck e a Cooper) fa sí che, nei momenti in cui non interviene la musica, il film risulti ripetuto e stracco. Mi è parso però che mettesse conto di segnalarlo, sia perché costituisce uno degli esempi meno gratuiti e piú succosi di film musicale, sia perché segna l'incontro di Danny Kaye, l'unico comico statunitense di cui oggi valga la pena di occuparsi, a dispetto dei suoi palesi limiti, con un regista autentico: il quale è pur riuscito a farlo figurare in un film non dico rilevante, ma certo piú consapevole nei suoi effetti dei precedenti (ivi compreso *The Secret Life of Walter Mitty,* che rimane, a mio avviso, un esempio classico di gustosissimo soggetto sprecato per metà, cammin facendo, da una realizzazione grossolana!).

g. c. c.

Rassegna della stampa

Migliorare le sceneggiature

Riprendiamo un editoriale di « Arts », il periodico di Jean Cassou, il quale, nel dibattito vivissimo su cine e letteratura, presenta alcune teorie particolarmente interessanti, polarizzando il problema dell'originalità dell'ispirazione cinematografica, sulla sceneggiatura, intesa come chiave per lo specifico filmico.

Non c'è nulla di piú raro del cinema, ormai, al cinematografo, da quando gli autori si sono messi a spremere come spugne la letteratura e il teatro intendendo di esprimerne il succo per immagini. Non vogliamo dire con questo che la macchina da presa sia troppo elevata per volgere l'obiettivo verso le opere dei romanzieri o dei drammaturghi, che qualche volta, anzi, offrono tanto, e tanto di elevato. Sarebbe un'empietà. Il discorso sulle trasposizioni filmiche è ben altrimenti complesso. Vanno considerate, infatti, opere come *Le diable au corp:* Claude Lara e i suoi sceneggiatori hanno fatto passare il romanzo dal testo letterario alla sequenza di immagini con un talento da alchimisti degno d'un Cagliostro. E' questa una manifestazione di virtuosismo cinematografico, a nostro avviso. Va inoltre considerata tutta una letteratura profondamente influenzata dal cinema, e che dà delle opere — come quella omonima dalla quale è stato tratto il recente film inglese *Mon propre bourreau* — tali che per tradurle in film basta seguirne il testo. Sempre a titolo di premessa, infine, vanno considerati taluni film rispettabili — da *Marius* all'*Amleto* di Olivier — rilevanti agli effetti del cinema, ammirevoli sotto taluni aspetti, anzi, pur senza essere ortodossi sul piano cinematografico. Il discorso sulle trasposizioni filmiche, quindi, considerando anche qualche esempio tipico soltanto, è oltremodo complesso, come si vede: e non può essere risolto con una condanna *a priori,* e in linea di principio, a tutti gli adattatori in quanto tali.

Però, si deve dire che una trasposizione pienamente riuscita è un'eccezione. E' un fatto che i personaggi, d'un dramma teatrale o di un'opera letteraria, lasciando il testo per l'immagine mediocremente usata smarriscono per buona parte, o del tutto, la loro consistenza, la loro profondità psicologica. Là dove avevamo un'*opera,* densa, carnosa e concreta, piena, sottile e profonda, lo schermo generalmente ci riflette un *digest* laboriosamente essiccato, concentrato, o meglio, squadrato con l'accetta, tirato al laminatoio. Immaginiamo l'impressione mortale di un Delluc, davanti a quei mostri ibridi, svuotati della loro sostanza, tagliuzzati di cicatrici: immoralmente sostenuti, per lo piú, sulla truffa del *best-seller.*

Continuando a chieder l'elemosina, in tal modo, ai cervelli altrui, il cinema finirà in una poltrona da paralitici. Non sarà piú il cinema, quella giovane arte autonoma, ardente della febbre della scoperta, con un suo campo libero e appassionante, qual'era all'epoca di *Entr'acte.* Senile innanzi tempo, vuoto il cervello, il cinema sarà un rozzo artigiano, goffo e stanco, relegato in un angolo a cucire, a grossi punti, capitoli con sequenze.

E' ora che i cineasti si prendano la testa fra le mani, e si spremano un po' le meningi, cosí impigrite, per trarre qualche idea da metter dietro alle immagini. Abbiamo una certa considerazione, e confessiamo un certo gusto, per le prodezze di certe macchine da presa che sono veri pennellini da miniaturista, intinti nell'inchiostro finissimo di certa letteratura ed arte elevata, squisita: tante, troppe volte dilettantistica, però, o decadente. Ma non bastano gli arabeschi di quel genere, per audaci, raffinati, intelligenti che siano, a fare un'opera di cinema. Occorre, sopratutto, la sceneggiatura: una vera sce-

neggiatura, per fare del cinema. Occorre un testo cinematografico, dove la macchina da presa trovi subito l'inquadratura, prima di volgere l'obiettivo all'oggetto, e dove, in forme cinematografiche, la vita si crei, o si ricrei, spontaneamente, immediatamente, naturalmente. E' necessaria una sceneggiatura non solo per il film d'arte, ma anche per il film di puro e semplice svago, privo di contenuto umano, di vita reale.

Si può parlare di una percezione specificamente cinematografica d'un oggetto come ve n'è una letteraria, teatrale, plastica o musicale. E' questo che fa del cinema un mezzo d'espressione originale. Il tempo e lo spazio si contraggono e si estendono nel cinema, tra l'altro, in maniera assolutamente particolare: il movimento è legge, e l'atto è piú efficace della parola, per esempio. Questo per quanto riguarda la forma d'espressione cinematografica, la linea particolare della sceneggiatura. Non è altrettanto facile codificare in tema di architettura sostanziale della sceneggiatura stessa. Come codificare, come fissare dei limiti, dei canoni, quando si vedono sceneggiature che trattano di tutta una vita, ed altre che svolgono il dramma di un'ora? Opere come la trilogia di Massimo Gorki di Donskoj ci fanno affermare, inoltre, che un film non deve essere necessariamente una *storia,* dove l'interesse è dato essenzialmente dal crescendo drammatico dell'azione. Il cinema può anche essere puramente psicologico, proprio come un'opera letteraria di tal genere, come è dimostrato da *La grande svolta* di Ermler.

Un'autentica sceneggiatura cinematografica è il prodotto d'un accordo perfetto tra una sensibilità eminentemente visiva e una maniera personale di reagire di fronte ad un mondo. Può esser anche definita, però, il frutto di uno stato di grazia cinematografico, per cui idee o stati d'animo si incarnano. I grandi artisti del cinema, René Clair, Clouzot, Renoir, Chaplin, Pudovkin, Orson Welles, conoscono questi *trances* estetici, essi che formano interiormente le loro opere, assieme ai loro collaboratori di sceneggiatura. In loro l'immagine penetra con l'intensità d'una acquaforte, e li illumina.

Il cinema gioca col tempo a suo piacere. Ma è una grande qualità cinematografica quella di saper concentrare, in una vicenda che si svolge in poche ore o in pochi giorni, tutta una tragedia umana. Tragedia individuale, come in *Alba tragica* o in *Breve incontro,* o in *Quai des brumes:* tragedia collettiva, come ne *La corazzata Potemkin,* in *Caccia tragica,* o negli episodi di *Paisà.* Niente di piú detestabile del protagonista presentato in fasce all'inizio del film e poi, dopo lunghe esercitazioni del truccatore, lasciato sul letto di morte con una barba da patriarca.

Gli sceneggiatori, d'altra parte, sembra non abbiano ancora capito che la drammaturgia cinematografica attinge ai suoi vertici sopratutto quando coglie, penetra, trasfigura tutti quei motivi umanamente significativi che si celano nelle infinite, multiformi manifestazioni, quotidiane, o eccezionali, della vita. Troppi film, ancora, sono concepiti dietro una scrivania o in una saletta di caffè. Si sente che la maggior parte degli sceneggiatori non cammina per la strada, non prende il metrò o il tram: non respira l'aria di *Antoine et Antoinette.* Per la strada, in tram, nel metrò, si vedono formarsi e dissolversi, e formarsi di nuovo, infiniti motivi di vita, nelle piú diverse orchestrazioni, con una folla di tipi umani sempre diversi, di incontri e di distacchi, e di scontri, e di giochi casuali o meno, ed è materia che ha ispirato film come *14 Luglio, Sotto i tetti di Parigi* o *Il silenzio è d'oro.* Quante sceneggiature attendono, potenzialmente già pronte, l'uomo di cinema che viva l'ambiente d'un marciapiede di stazione o d'un viale, o d'un ristorante popolare! Può bastare un'idea originale, inquadrata magari nel piú consueto, nel piú prosaico ambiente, per far nascere sullo schermo immagini poetiche e drammatiche mirabili, profondamente significative sul piano umano e sociale.

Su "Le Point du jour" di Daquin

Avvenimento del giorno a Parigi è il nuovo importante film di Louis Daquin, Le Point du jour, *oggetto anche di vivaci polemiche per il suo attualissimo contenuto politico, e, precisamente, come esempio di « dottrina sociale espressa in termini d'arte cinematografica ». Sono — e ciò è tanto piú interessante — parole di Jean Morienval, ne « L'Aube ». La rarità di tale fenomeno di espressione puramente artistica d'un*

contenuto sociale, politico polemico, e l'importanza capitale di una simile conquista in un giovanissimo regista come Daquin — per di piú con un tema cosí scottante, i minatori — ci hanno fatto soffermare sull'avvenimento con particolare attenzione. E abbiamo voluto vederlo proprio attraverso la critica del quotidiano conservatore parigino.

Non si può negare che il nuovo film di Louis Daquin sia piú che notevole. E' il suo film migliore, ed ha anche una sceneggiatura, di Vladimir Pozner, che è già di per sé stessa appassionante. Arriviamo a dire che è il piú bel film che si sia fatto, da molto tempo, sui minatori e sulla vita popolare, degli operai in genere. Vorremmo ammirarlo senza riserve, se non vi notassimo, fortissime, le note della dottrina marxista. Profondamente, intimamente vive, però, nella vita che si agita in tutta l'opera: vorremmo dire, nella carne viva degli esseri umani che vi si agitano.

Pensando a *Germinal* di Zola, a tutte quelle violenze, quegli odii, quella carne calda e scatenata, si resta stupefatti di fronte a questo film, cosí pacato, cosí casto, cosí vero, d'una quotidiana verità. Ciò che colpisce immediatamente è la purezza degli amori: riflesso evidente della moralità sovietica. Zola, che credeva di scrivere cose vere, resterebbe stupefatto!

Le Point du jour è, come fondo, un eccellente documentario drammatico di miniera. I pozzi, gli interni di case operaie, il lavoro di miniera, sono narrati con un montaggio naturale, senza compiacimenti formalistici, senza divagazioni, senza fiori. Daquin ha voluto la semplice realtà. E in tale realtà — qui si supera il documentario — ha trovato una meravigliosa eloquenza, la migliore.

Il dramma centrale è un dramma sociale, attorno a un simbolo, un muro che divide gli operai dai loro ingegneri: alla fine del film il giovane ingegnere passa questo muro, che non è piú cosí alto come lo credevano alcuni operai, e non è senza fine come lo credevano i bambini nati attorno alla miniera. Il finale, quando il giovane ingegnere va alla miniera, va verso i suoi operai, i suoi nuovi compagni, lungo tutto quel muro simbolicamente abolito, è d'una ammirevole buona volontà umana, se non altro, ed è bello, bello e appassionante. Sarebbe inutile negarlo.

Una volta tanto l'arte, che vive abitualmente di iperboli e di espressioni esasperate, nasce invece da un'umile e costante verità. Sarebbe inutile negarlo, inutile contestarlo, anche se la dottrina politica e sociale del film può essere discussa. Il film è dominato dalla figura del delegato Marles della CGT: cosí vero, cosí fervido. Va rilevato, in questo personaggio, soltanto il fatto che egli va un po' oltre, talvolta, la posizione attuale della CGT nelle miniere. Daquin corre talvolta un po' troppo, precorrendo la situazione politica: è questo l'unico elemento che vizia un po' questo film cosí vero, cosí concretamente costruito.

La tecnica del film è sapiente, ed intensamente suggestiva. Dagli ambienti e da questo mondo di minatori si sprigiona una poesia profonda e penetrante, come mai si era sentita. E tutti interpretano i loro personaggi con commovente semplicità.

Un'opera come questa di Daquin merita la piú grande attenzione, sia per quanto vale artisticamente, sia perché in termini d'arte esprime una dottrina sociale, senza « dirla », investendo un problema vivo, attuale, penetrando la psicologia operaia. *Le Point du jour* è un avvenimento che supera il cinema: tutti coloro i quali si interessano di questioni sociali, di problemi politici dei lavoratori, dovrebbero vederlo.

Jean Morienval

"Un Lopin de terre": film ungherese

La stampa di Budapest, unanime, annuncia che il cinema ungherese ha presentato un film eccezionale, un'opera di un'importanza superiore anche a quella di Quelque part en Europe. *Cogliamo gli echi di critica sul nuovo film, che è* Un Lopin de terre: *regía di Friyes Bán, sceneggiatura di Sandor Dallos.*

Dalla collaborazione di alcuni tra gli artisti migliori del vecchio cinema ungherese e di giovani artisti, di energie assolutamente nuove, è nato un magnifico film, *Un Lopin de terre:* una creazione d'arte, di portata internazionale. Un film realista, nel senso piú pieno e piú preciso del termine: nella costruzione drammatica e nella tecnica cine-

matografica, e nell'interpretazione. E, sopratutto, senza letteratura. E d'una rigidissima funzionalità in tutte le sue parti. Cosí il critico del giornale « Vilag » annuncia la novità del cinema ungherese. E lo « Szabad Szo » insiste, con queste parole, sul valore eccezionale di tale film: « La critica pura, quella degli esteti tradizionalisti, è rimasta disorientata, sconcertata. *Un Lopin de terre* non può essere riallacciato a nessun'opera cinematografica ungherese precedente: a parte, come livello, e, in generale, come spirito, *Quelque part en Europe* di Radvany-Balázs ».

Un Lopin de terre è l'epica cinematografica dei contadini poveri delle campagne ungheresi: la loro tragedia, sotto il vecchio regime, e la loro lotta, sono i temi di tale epica popolare. E' un film realista, anti-letterario, anti-retorico, terribilmente vero, che impressiona — scrive il « Nepszava ». E lo « Szabad Nep » aggiunge: « Un dramma di vita collettiva, denso di poesia, e con un lirismo commovente e profondo: una grande epopea ».

Un grande terriero, un ricco feudatario, ha costretto un suo misero contadino, un suo schiavo indebitatosi con lui, a vendergli la figlia, la bella Marika: la ragazza, comprata con tale ignobile mercato, dovrà andare sposa al figlio del padrone — apprendiamo la vicenda del film dal « Nepszava ». — Ma Marika ama un giovane e povero contadino, Joska, che la rapisce, proprio il giorno delle nozze. Breve, però, è la loro felicità, di sposi poveri. Il padrone, per vendetta, ha creato il deserto attorno a loro: essi sono soli, abbandonati, ricattati, osteggiati da tutti, e nessuno può aiutarli. Non hanno danaro per pagare il consenso religioso al loro matrimonio: Marika aspetta un bambino ed essi hanno appena il pane quotidiano. Hanno solo un palmo di terra, ingrata, e senza attrezzi, senza bestie per lavorarla: ma Joska e Marika si gettano su quel palmo di terra con le loro mani, con attrezzi rudimentali, lavorando come bestie, anche la notte. Nasce il grano, nel loro piccolo campo. Ma qualcuno, pagato dai padroni, calpesta tutto quel grano. Marika e Joska, aiutati ora da altro povera gente come loro, ricominciano: e il grano rinasce. Ma la siccità si abbatte su quelle campagne. Joska, il cui piccolo raccolto sta per morire, e i contadini, tutti i contadini poveri di quelle campagne, guardano ad un canale, serrato da alti argini, che porta l'acqua alla tenuta del padrone: acqua che non si può toccare. Il grano, il grano dei poveri, sta per morire, il padrone è lontano, a Budapest: i contadini, agitati dal primo impulso di ribellione collettiva, insorgono armati e rompono gli argini, e l'acqua comincia a dissetare i campi. Il raccolto dei poveri è salvo: ma i campieri del padrone, e i gendarmi, richiudono gli argini, perché l'acqua non deve perdersi, l'acqua è del padrone. I contadini, i poveri, si battono disperatamente: Joska fa giustizia dell'uomo che chiudendo gli argini condanna migliaia di persone a morir di fame. Ma l'acqua è del padrone: e Joska viene gettato in carcere. Epoca del film, 1930.

Siamo sul piano di *Maria Candelaria* e di *La perla* — prosegue il giornale — con un senso di tragica fatalità incombente sui servi della gleba d'una società feudale. Ma c'è di nuovo un messaggio sociale, progressivo: c'è la rivolta cosciente, collettiva, cui i contadini poveri giungono attraverso un graduale superamento di tutte le varie posizioni retrive, tradizionali, e di ogni pregiudizio. C'è il grande problema sociale ungherese, quello della terra, dei lavoratori delle campagne. Come forma d'espressione cinematografica, poi, *Un Lopin de terre* costituisce uno dei rarissimi esempi di fusione d'un rigoroso realismo, scarno, crudo, intensamente drammatico, con un emozionante lirismo poetico.

Ancora su Delluc

La rivalutazione di Louis Delluc non si è fermata alle passate celebrazioni culturali del venticinquesimo della sua morte. Taluni tra i critici francesi piú eminenti approfondiscono ancora lo studio dell'opera del significativo regista del primo cinema parigino, con nuovi apporti alla conoscenza del contributo che egli diede all'arte cinematografica. Georges Sadoul pone l'accento, in alcune note evocative, su un campo particolare, pochissimo noto, dell'opera di Delluc: la critica cinematografica e i circoli del cinema.

L'importanza che ha avuto Louis Delluc ci sembra sempre piú grande. Vorremmo ricordare, in particolare, che

questo giovane intellettuale, questo giornalista, tale era in origine, creò una rivista che forse può esser considerata come la prima bella rivista di cinema: quando, divenuto nel 1917 redattore capo di « Film », un periodico pubblicitario di lusso, assieme ad Henri Diamant-Berger, ne fece una pubblicazione d'arte, di cultura, e vi chiamò a collaborare Jean Cocteau, Colette, André Antoine, Guillaume Apollinaire, Aragon giovane.

Fu Louis Delluc, inoltre, che il primo giugno del 1918 inaugurava su « Paris-Midi » una rubrica, intitolata « Cinéma et compagnie », che è stata la prima manifestazione di critica cinematografica seria, indipendente, che si sia avuta in un quotidiano. Ricordiamo che fino ad allora la cosiddetta critica era in realtà pubblicità pagata un tanto a riga: oppure fatta per consigliare gli esercenti nella scelta dei film. E Delluc inaugurò la critica cinematografica francese con un bilancio profondo e preciso di tale cinematografia alla fine della prima guerra mondiale. Fu in quella colonna che venne posta la prima istanza di unificazione delle migliori energie cinematografiche francesi, da Germaine Dulac ad Abel Gance, da Baroncelli a Lacroix, per la creazione d'una scuola nazionale, in un momento di terribile crisi per tale cinematografia. E fu attorno a questa diana che quegli artisti si riunirono. Nella redazione di « Ciné Club », settimanale diretto da Delluc, e poi in quella di « Cinéa », dal '19 al '23: e vi si aggiunsero Marcel L'Herbier e Jean Epstein. Delluc cominciò in quell'ambiente a scrivere sceneggiature — *La fête espagnole* — per lanciarsi poi nella regìa, con *Fievre* e *La femme de nulle part*. E continuava, come critico, la sua battaglia: « che il cinema francese sia cinema, che il cinema francese sia francese », scriveva quasi ogni giorno su « Cinéa ».

Fu Delluc, inoltre, a costituire a Parigi il primo circolo del cinema. Egli sentí per primo la necessità di dare al pubblico la coscienza di quell'arte nuova che si andava manifestando, di quell'« arte straordinaria, la sola realmente moderna, forse », come egli la definiva: e, nel *Ciné Club* da lui findato, riuní pubblico e cineasti, e fece il primo passo per avvicinare lo spettatore comune all'arte cinematografica. Parecchi mesi prima del famoso *Club des Amis de la Septième Art* di Canudo. Delluc diceva, scherzando, di concepire una organizzazione di circoli del cinema omologa a quella del Touring Club, con soci e centri in ogni parte del mondo, a migliaia, a decine di migliaia. Dall'idea di Delluc vi svilupparono poi, dopo il 1924, in forma sempre meno privata e con organizzazione vagamente piú commerciale, gli *Studios* — al *Vieux Colombier*, alle *Ursolines*, per esempio — che diedero un pubblico al cinema d'avanguardia, per la prima volta.

Non esitiamo a dire che la critica, la stampa cinematografica indipendente, e i circoli del cinema, sono largamente creazione di Louis Delluc. Per questo, e per il suo contributo al cinema francese, ed alla formazione d'una coscienza artistica cinematografica, non sarà mai onorato abbastanza questo grande artista, che ci fu cosí immaturamente sottratto.

Georges Sadoul

Il cinema in Asia

Winifred Holmes e Oswell Blakeston di « Sight and Sound », *danno notizia, nell'autorevole rivista cinematografica inglese, di due interessanti ed oltremodo originali manifestazioni artistiche asiatiche. Un film indiano surrealista, a balletto, prodotto della piú pura tradizione coreografica religiosa* hindú, *interpretata modernamente e con strane intuizioni cinematografiche; e una singolare concezione del cinema enunciata da un cineasta cinese, che si riallaccia come forma d'espressione alla tradizione del teatro classico della Cina, rivelando però nel contenuto e nell'orientamento una modernissima sensibilità sociale e umana.*

Dando notizia della presentazione a Londra, ad alcuni critici inglesi, di un film indiano intitolato *Kalpana* (*Imagination*), Winifred Holmes scrive: « Vi è un mondo artistico le cui creazioni sono estrinsecazioni, su un piano metafisico, d'una elevata, profonda meditazione filosofica e d'una intensa emozione religiosa, e la cui chiave è in una profondissima e complessa vita spirituale interiore. Un mondo di immagini simboliche, di strane, ermetiche figurazioni metaforiche, di immagini fiorite e fantasiose, eppur contenute in forme gelide ed austere: un mondo agitato da una passione eroica, ep-

pur stilizzato in una ieratica, solenne iconografia: e plasmato, fuso, da un'armonia divenuta sempre piú pura in secoli e secoli. E' il mondo della poesia, della scultura e della danza sacra dell'India: è il mondo poetico di un nuovissimo film d'arte indiano.

Tale film, *Kalpana,* del piú grande danzatore dell'India, Uday Shankar, è un vertiginoso slancio verso l'alto, rispetto a tutta la poverissima, puerile produzione cinematografica indiana che abbiamo visto finora. *Kalpana* deriva dall'arte classica indiana, da tutta una tradizione di cultura, d'arte, di pensiero filosofico e religioso, precisamente come *Amleto* di Laurence Olivier deriva dalla tradizione classica inglese. E' un film-balletto d'arte: oltre al substrato comune, c'è un evidente filo conduttore, dal dinamismo potenziale della scultura *hindú,* manifestazione classica, attraverso la danza sacra, tuttora viva, fino ad un cinema-balletto, moderno eppure intimamente legato a quella tradizione d'arte religiosa classica.

Kalpana vuol dire immaginazione, fantasticheria, meditazione metafisica e mistica. Il film è una teoria di sogni: sogni nei sogni, come le immagini del metafisico gioco cinese delle scatole: e immagini di vita, tra i sogni, sempre però su un piano surreale. Un'opera simbolista, tutta figurazioni astratte, intensamente allusive, dense di significazioni profonde ed ermetiche: ma agitate da una intensa, profonda emozione, e dense di colore, fortemente espressive.

Le parti danzate, interpretate da Uday Shankar e da sua moglie Amala, e da danzatori e danzatrici della scuola religiosa, seguono la piú pura, la piú rigida e austera linea classica, nei loro varii generi. Da tale tradizione coreografica, e pur restandovi fedele nello spirito, in chiave di quella armonia ormai eterna dell'arte indiana, Shankar crea il nuovo: in talune sequenze di sogni, danzate, vediamo figurazioni espressionistiche moderne, sorprendenti. Mirabili i danzatori, che sono tutti, tutti artisti: molto bella anche la musica, prodotto d'una orchestrazione moderna di antiche arie e danze *hindú,* fatta con sensibilità artistica e con originalità.

Kalpana è un'opera di profondo spirito nazionale: e in essa la tradizione è viva accanto al problema moderno. C'è una sequenza infatti, una sequenza di sogno sull'avvento del mondo delle macchine e dell'industria in India, che ricorda *Metropolis* di Fritz Lang: è il problema spirituale, cosí vivo nell'India di oggi, del conflitto fra una tradizione umanistica e la disumanizzazione, l'automatismo, meccanici.

Nell'opera di Uday Shankar c'è il cinema, piú o meno interamente raggiunto: la danza è intesa come elemento cinematografico: e tutto, tutto è visivo, tutto è narrato per immagini. Immagini che riusciranno forse, e quasi del tutto, incomprensibili al gran pubblico occidentale: comunque, non molto di piú di quanto lo siano quelle dell'*Amleto* di Olivier per chi sia del tutto ignorante di Shakespeare e della tradizione di cultura, d'arte, di pensiero inglese. La chiave delle manifestazioni d'arte simbolista indiana, infatti, è in tutta una vita interiore, spirituale, artistica, filosofica e religiosa, che solo la conoscenza, la penetrazione dei classici indiani può rivelare.

Kalpana è stato ideato, diretto e prodotto — con capitali indipendenti — da Uday Shankar, in cinque anni. E' lungo 3900 metri.

Winifred Holmes

Oswell Blakeston riporta su « Sight and Sound » *alcune interessanti dichiarazioni del dr. Tsin Yu Lo, cineasta e Direttore dei* «*China Film Studios* »*, sul cinema cinese, che danno un'idea dello stato di quella produzione, e della singolare concezione di essa, rappresentata da una tendenza particolare, nuova del cinema cinese.*

Il cinema della Cina, manifestazione di una piccola industria ma di una vigorosa tendenza artistica nuova, è orientato, come contenuti e come spirito, verso il dibattito dei grandiosi problemi spirituali e materiali del nostro paese e del nostro tempo: il tema centrale è la crisi attuale della civiltà cinese. Ed è un tema assolutamente dominante. Noi non concepiamo oggi, il cinema di svago, il cinema come spettacolo fine a sé stesso: qual'è troppo spesso in Occidente. Il nostro pubblico vada al cinematografo per piangere, o almeno per commuoversi, e per meditare, sempre di piú. I nostri film non divertono il pubblico. Noi lo sappiamo: ma non è questo che ci importa.

La nostra industria cinematografica è piccola: ed è angustiata, limitata, da una

crisi generale di mezzi materiali, e sopratutto di materie prime. Molto, molto ristretto è il circuito cinematografico nazionale, tanto piú dopo le devastazioni belliche: abbiamo quattrocento cinematografi soltanto, ed abbiamo anche la concorrenza straniera sul nostro mercato: ci orientiamo però, ora, attivamente, verso i mercati cinesi dell'Asia meridionale, pur insistendo sul mercato interno. Lo scorso anno la piccola cinematografia cinese ha prodotto ottanta film. Queste le linee generali, indicative, della cinematografia cinese. Ma in tale giovane cinematografia, non immemore d'una secolare tradizione culturale, artistica, e di pensiero, che è quella cinese classica, c'è una tendenza artistica, che si va svolgendo oggi, con orientamenti moderni e originali. Il nostro cinema è ancora limitato, ma quella tendenza artistica va avanti. Va avanti, e nessuno potrà fermarla: perché noi prendiamo il cinema sul serio, come arte.

C'è una grande differenza tra la nostra forma d'espressione cinematografica e quella occidentale. Particolarmente nella concezione del ritmo cinematografico: nel *tempo* delle immagini e delle battute di dialogo. I nostri film hanno lo stesso metraggio di quelli occidentali medii: ma ogni inquadratura, e quindi ogni sequenza, ed ogni battuta di dialogo, ogni immagine insomma, visiva o sonora, è piú lunga, piú distesa, piú stilizzata, scandita. Si tratta evidentemente, in tale concezione, di un gusto artistico particolare — commenta Blakeston — e non è certo ignoranza dei canoni, di sinteticità dell'immagine, fissati dal cinema classico, dal cinema occidentale. Va considerato che i giovani artisti di tale tendenza cinese sono evidentemente, e profondamente, edotti della concezione occidentale del cinema. Il dr. Tsin Yu cosí prosegue, infatti: « Noi pensiamo si possa determinare una maggiore tensione nel dramma cinematografico creando lunghe ed intense pause prima dell'azione: e creando, e sottolineando drammaticamente, figurativamente, l'intenzione e la minaccia, dell'azione stessa. Pensiamo d'altra parte che contribuisca oltremodo all'efficacia, alla suggestione drammatica, dare alla parola e al tratto del personaggio il tono, il ritmo, il tempo che l'uomo della platea conosce negli uomini veri ». « Qui appare chiara — commenta Blakeston — la suggestione che ancora esercita il teatro classico cinese, il cui lineamento centrale è l'estrema stilizzazione dei personaggi e dell'azione, il gusto delle pause, il gioco drammatico espressivo, l'enfasi dei silenzi drammatici. E' evidente d'altra parte una concezione ancora primitiva del verismo: ancora inadeguata, evidentemente, all'orientamento di quei giovani artisti verso un cinema sociale ed umano moderno ». « Noi amiamo la *cerimonia* dell'intenzione, o della minaccia, il raccoglimento profondo interiore, la sfumatura nelle immagini — ha aggiunto Tsin Yu —. E detestiamo l'accelerazione meccanica, il taglio freddo e meccanico del montaggio come è generalmente concepito ». Il dr. Tsin Yu ha presentato a Londra alcuni film, di tale stile.

Oswell Blakeston

I metodi di produzione televisivi e il cinema

La televisione è ancora ad uno stadio primitivo e soffre delle limitazioni derivategli dalle molte difficoltà di produzione, ma viene già riguardata dagli uomini di cinema con curiosità crescente non disgiunta da una certa invidia. Mentre il *producer* cinematografico, il quale sa come anche la piú elaborata realizzazione televisiva rappresenti un'economia enorme rispetto alla realizzazione del piú economico dei film, si domanda se per caso non abbia da imparare qualcosa dai sistemi lavorativi della televisione, il regista cinematografico invidia a sua volta al regista televisivo la possibilità di vedere con l'occhio della macchina nel momento stesso in cui la scena viene ripresa. Può, sí, darsi che la sceneggiatura dettagliatissima richiesta dalla lavorazione televisiva faccia diminuire i costi di lavorazione del cinema, e può anche darsi che il regista cinematografico si avvantaggi delle immediate possibilità televisive, ma è assai improbabile che un cinematografaro accetti senza resistenze le limitazioni proprie della televisione.

Nella lavorazione televisiva, ogni postazione di macchina, ogni movimento degli attori e l'esatta lunghezza e successione delle scene devono essere accuratamente previste, provate e riprovate prima che la ripresa vera e propria inizi. E una volta iniziata non è piú possibile avere pentimenti, non è possibile cambiare l'ordine seguito nella ripresa, né ricorrere alle cosidette inquadrature di ri-

serva. Ma vi sono altri fattori limitativi che intralcerebbero la lavorazione cinematografica, se a questa fossero applicati i metodi della lavorazione televisiva, e ben farebbe il *producer* a tenerli a mente. Essi nascono dal fatto che, nella ripresa televisiva l'azione è necessariamente continuata e ininterrompibile. Sarebbe, infatti, impossibile per un attore apparire in brevi scene direttamente susseguentisi vestito di costumi differenti su diversi sfondi naturali, con un minimo di veridicità.

Ma queste difficoltà sono trascurabili se consideriamo quanto sia impossibile un taglio da un campo lungo a, poniamo, un primo piano sulla stessa linea di ripresa; e impossibile resterà fintanto che — e a meno che — alle macchine televisive da ripresa non venga applicato un dispositivo di obiettivi capace tanto di compensazione focale quanto di cambiare istantaneamente e automaticamente gli obiettivi stessi. Questo significa che le posizioni degli attori devono essere dirette in maniera tale che una seconda macchina da ripresa, posta fuori del raggio visivo della prima e agli attori piú vicina, possa eventualmente riprenderli in primo piano al momento opportuno. Onde ovviare a questa difficoltà, un regista di Alexandra Palace (1) ha immaginato tutta una tecnica speciale per cui gli attori possono essere diretti in dipendenza delle possibilità mobili della macchina, molto similmente a come è stato fatto nella realizzazione di *Rope*. I movimenti degli attori, in conseguenza, devono essere accuratamente studiati, perché questi non escano dalla profondità visiva che la situazione richiede. Questa tecnica è perciò piú adatta all'azione in profondità che all'azione parallela alla macchina e di questo ha trovato conferma nel film di Alfred Hitchcock. In *Rope*, infatti, il movimento della macchina era assai meno indisponente allorché avveniva lungo la linea di profondità, e quando gli attori si muovevano perpendicolarmente ad essa, di quando avvenira per carrello orizzontale o per panoramica.

Vi sono dunque scarse probabilità, oltre a suggerire i vantaggi di una preparazione più dettagliata e una nuova articolazione tecnica, che la televisione influenzi la produzione cinematografica, le cui principali caratteristiche sono una perfezione tecnica e una relativa comodità di produzione. E' invece piú probabile che, al momento attuale almeno, la televisione venga influenzata dalla tecnica cinematografica. Già si dà il caso che essa tecnica venga impiegata nella produzione televisiva, ma, questo sistema per aumentarne la facilità di realizzazione dovrebbe essere usata con mederazione maggiore. L'usarla eccessivamente vorrebbe dire sminuire la più importante qualità della televisione: la diretta comunicabilità con lo spettatore, quella caratteristica, cioè, che ha permesso al teatro di convivere con il cinema e che della televisione può compensare i fattori limitativi. E, come il teatro, la televisione è ben viva. Quando assistiamo alle scene che si svolgono sul vetro dell'apparecchio televisimo, noi sappiamo che i fatti accadono nel momento stesso in cui li vediamo e da questo fatto nasce un elemento drammatico che è affatto assente nel film.

Andrew Miller Jones

(dal *Bulletin of the British Film Academy*).

---

(1) Alexandra Palace è il palazzo in cui ha sede il Servizio Televisione della B.B.C. a Londra.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma n. 975
Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200